Analyse von Beethovens Klaviersonaten

III



von Prof. Dr. H. Riemann

In Max Hesses

Illustrierten Handbüchern

n-
in
n-
:it
r-
r-
e-
en
ie
e-

1. Rie... er Musik-
instr... geb. M. 2,75
(brosch...

2. 3. R... e. I. Teil
Gesch... ysteme u. de
Noten... Aufl. 2 Bde
in 1 ... II M. 2,80

4. Rie... e) 3. Auf
geb. ...

5. Rie... Musiklehr
6. Au...

6. Riemann, Handbuch des Klavierspiels. 5. Aufl. geb.
M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

7. Dannenberg, R., Handbuch der Gesangskunst. 4. Aufl.
geb. M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 3

8. 9. **Riemann, Kompositionslehre** (Musikalische Formenlehre) I. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre. II. (praktischer) Teil: Angewandte Formenlehre. 4. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 6,60 (brosch. je M. 2,60).

10. **Riemann, Anleitung zum Generalbaßspiel.** (Harmonieübungen am Klavier) 3. Aufl. geb. M. 3,10 (brosch. M. 2,10).

11. **Riemann, Systematische Gehörsbildung.** (Handbuch des Musikdiktats) 3. Aufl. geb. M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

12. **Schroeder, Prof. C., Handbuch des Violinspiels.** 3. Aufl. geb. M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

13. **Schröder, C., Handbuch des Violoncellospiels.** 2. Aufl. geb. M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

14. **Schroeder, C., Handbuch des Dirigierens u. Taktierens.** (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis) 5. Aufl. geb. M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

15. **Riemann, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre.** (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz) 6. Aufl. geb. M. 3,60 (brosch. M. 2,60).

16. **Riemann, Handbuch der Phrasierung.** 3. Aufl. geb. M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

17. **Riemann, Grundlinien der Musikästhetik.** (Wie hören wir Musik) 3. Aufl. geb. M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

18. 19. **Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier.** Teil I und II (Handbuch der Fugenkomposition) 3. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 6,60 (brosch. je M. 2,60).

29. **Riemann, Analyse von Bachs Kunst der Fuge** (Handbuch der Fugenkomposition III. Teil) 2. Aufl. geb. M. 3,60 (brosch. M. 2,10).

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38



L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten

Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen

von

Hugo Riemann,

Dr. phil. et. mus.,

ord. Honorar-Prof. der Musikwissenschaft und Direktor des Collegium musicum und des kgl. sächs. Forschungsinstituts für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

---

2. Teil: Sonate XIV-XXVI.

1 9 1 9

Max Hesses Verlag Berlin W 15

Band 52
von Max Hesses illustrierten Handbüchern

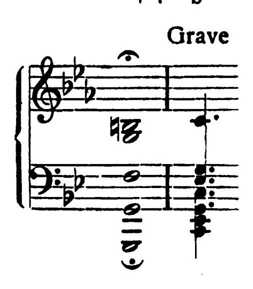
Holzfreies Papier

Sonate 14 (Op. 13, C-moll), Sonate pathétique,

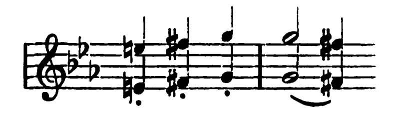
dem Fürsten Karl von Lichnowsky gewidmet, erschienen 1799 bei Josef Eder in Wien (angezeigt 18. Dezember 1799).

Der Name Grande Sonate pathétique ist dem Werke von Beethoven selbst gegeben (gleich in der ersten Ausgabe), was nämlich bei der „Mondscheinsonate" Op. 27 Nr. 2, der „Sonata pastorale" Op. 28 und der „Sonata appassionata" Op. 57 nicht der Fall ist. Der Fürst Karl Lichnowsky, dem die Sonate gewidmet wurde, ist einer von Beethovens ersten und wichtigsten Protektoren, bei dem Beethoven sogar 1794—96 als Gast im Hause wohnte, derjenige, der ihm ungefähr um die Zeit der Dedikation der Sonate ein prachtvolles Quartett von Cremoneser Streichinstrumenten schenkte und ein Jahrgehalt von 600 Gulden aussetzte (vgl. Thayer, Beethoven II[2] S. 200 ff.). Bei den musikalischen Veranstaltungen im Hause Lichnowskys lernte Beethoven u. a. die für seine künstlerische Weiterentwicklung so wichtigen Streichquartette u. a. m. von Emanuel Aloys Förster kennen (später 1802 wohnte Beethoven mit Förster zeitweilig in demselben Hause und unterrichtete Försters Söhnchen). Daß die Sonate pathétique Züge gemein hat mit der F-moll-Sonate v. J. 1783, ist bereits früher bemerkt (Bd. I, S. 48). Zu diesen gemeinsamen Zügen gehört vor allem die Besonderheit von Op. 13 als Kopfthema, dem es sicher seinen Namen verdankt, ein pathetisches Motiv in langsamem Tempo (Grave) zu bringen, das auf den ersten Blick für eine Einleitung gehalten werden könnte. Daß das Grave aber keine Einleitung ist, sondern durch mehrmalige, wenn auch nur andeutungsweise Wiederkehr den

ganzen Satz zusammenhält „wie Mörtel die Steine", betont bereits Lenz (a. a. O. III S. 135) sehr nachdrücklich. Meine Ausgabe der Beethovenschen Sonaten fordert bei der Reprise im ersten Teil „von Anfang", weil nämlich Beethoven nicht zu Anfang des Allegro das ‖: geschrieben hat und der Schlußakkord vor dem rückwärts weisenden :‖ (Reprise) in der Stimmführung auffällig gut an den Anfangsakkord des Grave anschließt:



Der wichtigste Grund, das Grave bei der Reprise mit zu wiederholen, ist aber natürlich der, daß das Kopfmotiv desselben auch an der Spitze der Durchführung und noch einmal gegen Ende des Satzes wiederkehrt, und auch in der Durchführung selbst gleich zu Anfang, mit dem Kopfmotiv des Allegro zusammengestellt, verarbeitet wird in der Gestalt:



Es ist darum auch sehr wohl motiviert, daß Peter Tschaikowsky in seiner Sinfonie pathétique gerade mit diesem Motiv die Wahl des charakterisierenden Namens seines Werkes legitimiert.

Schon bald nach Erscheinen hat übrigens der Titel der Sonate zur Nachahmung gereizt. Josef Lipawsky in Wien (1772—1810) gab als Op. 27 heraus eine

Grande Sonate pathétique pour le Pianoforte (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel), die 1805 in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung besprochen wurde. Nach Lenz (a. a. O. S. 137 ff.) scheint Lipawsky sich auch nicht auf die Nachahmung des Titels beschränkt zu haben („was in dieser somit an Beethoven erinnert, ist eben auch von Beethoven"). Ich kenne das Werk Lipawskys leider nicht.

Das Grave ist sehr langsam gemeint, wie die 128 tel-Nonole Takt 8 der ersten Periode ausweist. Ich schreibe daher statt des Viervierteltakts, der nicht Takte, sondern Zweitaktgruppen abgrenzt zur bequemeren Übersicht Zweivierteltakt. Diese Umschreibung bringt auch ans Licht, daß Beethoven den letzten Takt des Grave nicht ganz korrekt rhythmisiert hat. Es ist ein Takt 2/4 durch die Notierung mit zu kurzen Noten verloren gegangen. Der Fehler ist dadurch entstanden, daß bei sfp (f^3) der schwere Takt leicht wird. Das gipfelnde f^3 wird auf dem 8. Takt der vorausgehenden Periode erreicht, der angehängte Trugschluß g^7—as^+ (D^7—Ŧ) tritt aber in Antwortverhältnis zu dem f^3 und die folgenden Takte nehmen die neue Ordnung auf, so daß es sich um einen zweiten Nachsatz handelt, der statt des Trugschlusses auf as^+ den Ganzschluß auf og bringt. Der 6/4-Akkord g^{6}_{4} tritt offenbar auf dem 6. und nicht auf dem 7. Takt ein, d. h. die Schlußtakte müßten in der Baßstimme so aussehen:



(die beiden geklammerten Viertelpausen fehlen bei Beethoven), was für die Oberstimme die von mir gegebene veränderte Schreibweise mit einem Querbalken weniger bedingt. Eine andere, aber im Grunde auf dasselbe hinauslaufende Erklärung wäre eine Triolenbildung von

Takten vor dem Trugschluß auf as^+ anzunehmen, so daß der 8. Takt auf as^+ rückte und der Fortgang als neuer Nachsatz mit 5—8 glatt anschlösse. Der Unterschied beider Deutungen ist aber nur ein ganz geringer. Beide bedingen aber die Notierung des g^2—es^3 als Achtel und die der beiden letzten Noten as^1—h als ♫ statt als ♬.





Das abschließende c^1 bei Eintritt des Allegro di molto e con brio gehört also garnicht zu der Anfangsperiode des Allegro sondern ist lediglich Endnote des Grave. Das Tempo des Allegro ist ein so schnelles, daß nicht Halbe, sondern Ganze die Zählzeiten sind und daher $^2/_1$-Takt zur Enträtselung des Aufbaues vorzuziehen ist. Nicht 8, sondern 16 Takte der Notierung Beethovens

bilden erst eine achttaktige Periode. Der ganze erste Satz umfaßt 16 Perioden, die sich folgendermaßen verteilen:

I—III (Grave, Einleitung):
I: 1—6, 6a—8 (= 1).
II: 1—6, 6a—8 (= 3).
III: 3—8 [8 + 8 + 6 = 22 Takte $^2/_4$].

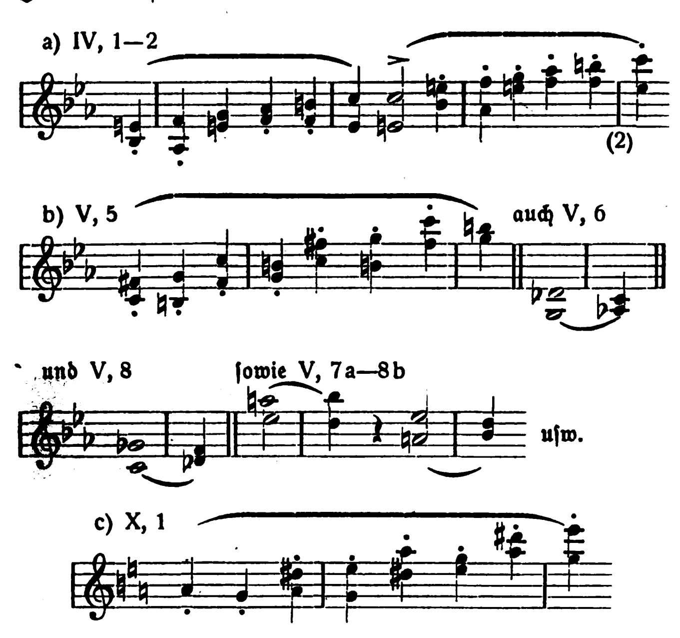
IV—VIII (Allegro, 1. Teil):
IV—V (1. Thema, Allegro di molto e con brio).
IV (Thema-Kopf): 1—8.
V (Evolution): 1—5◡, 6—9◡, 8a, 8b, 8c [4 + 5 = 20 Takte $^2/_1$].

VI—VII (zweites Thema, in Es-moll):
VI: 1—8.
VII: 1—8 (=7a), 8a, 7b—8b [VI+VII=19 Takte $^2/_1$].
VIII (Anhänge, Epiloge und Rückleitung): 5—8, 8a, 5—8b, 8c, 7—8d, 7—8e, 8f, 8g, 8h (= 1) [= 17 Takte $^2/_1$].

IX—XI: Durchführung.
IX (Grave, $^2/_4$): 1—6, 6a—8 [= 8 Takte $^2/_4$].
X (Allegro): 1—2, 2a—4, 4a—8 (= 6), 7a—8a (= 5), 5—8b, 5—8c, 5—8d, 8e, 8f [= 26 Takte].
XI (Rückgang): 5—8, 4 Takte.

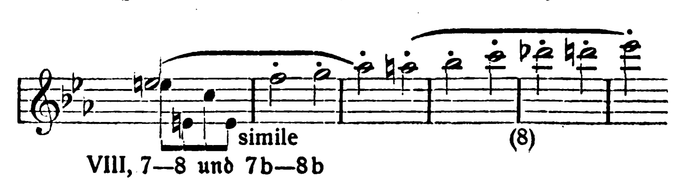
XII—XVI: Dritter Teil.
XII (1. Thema): 1—8 (= 6), 7a—8a (= 6), 7b—8b, 8c [= 13 Takte].
XIII—XIV (2. Thema, in F-moll):
XIII: 1—8.
XIV: 1—8 (= 7), 8a [XIII—XIV = 17 Takte].
XV (Anhänge und Epiloge): 5—8 (= 6), 7a—8a, 5—8b (= 6a), 7c—8c, 7d—8d, 7e—8e [= 20 Takte].
XVI (Coda): 1—4, (Grave $^2/_4$): 5—8 (= 4), 5a—6a, 6b—8, (Allegro): 7a—8a, 5—8b [= 17 Takte].

Der Aufbau bietet im einzelnen mancherlei Schwierigkeiten. Vor dem groben Lesefehler im Anfange des Allegro die beiden c (♩ 𝅗𝅥) als Endung zu verstehen (°T_T⁺) braucht wohl nicht extra gewarnt zu werden. Natürlich ist das c⁺ als D der °S Anfang des zweiten Motivs und nicht Ende des ersten (noch schlimmer wäre der Fehler Takt 9 der Notierung Beethovens [Anfangsnote des Nachsatzes]). Ähnlich wie im ersten Satze von Op. 10^III^ ist wohl auch hier anzunehmen, daß das in Staccato-Vierteln einhergehende Kopfthema des Allegro im Laufe des Satzes in mehreren stark abweichenden Formen auftritt:

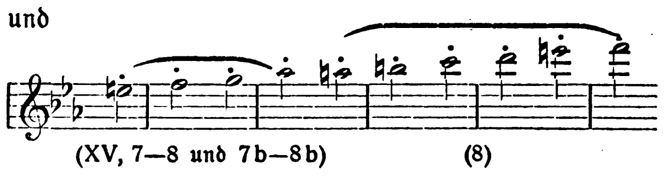


Die Identität dieser 3 Bildungen scheint mir durch die Griffverhältnisse der Zweistimmigkeit der rechten Hand (übermäßige Quarte—Sexte, verminderte Quinte—Terz)

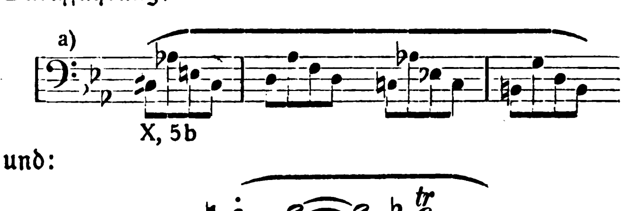
glatt erwiesen und drängt sich dem Spieler ohne weiteres auf. Aber auch die Spitzentöne der aufsteigenden Akkordbrechungen von Periode VIII und XV gehören wohl zu den Schößlingen des Anfangsmotivs des Allegro:



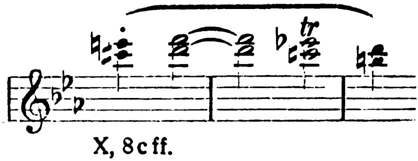
und



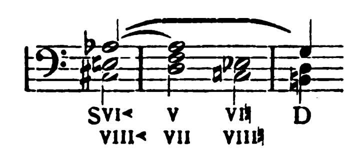
Hier spricht die Übereinstimmung der Anfangsnoten (e f g as) für die Provenienz aus dem Anfangsmotiv des Allegro; die rhythmische Lage ist allerdings verschieden und auf alle Fälle hat man es mit einer Augmentationsform des Themakopfes (in Halben statt in Vierteln) zu tun. Zu den nicht sofort ins Auge springenden Identitäten gehören auch die beiden stark verschiedenen Formen der Stillstände auf der Dominante (g^7) gegen Ende der Durchführung:



und:



Denn A ist natürlich nur eine Brechung von:



Das Erkennen solcher Identitäten ist ja unerläßlich für die Gewinnung eines einheitlichen Eindrucks des ganzen Satzes und zur Beseitigung der Überfülle scheinbar verschiedener Gebilde. Bezüglich der seltenen Tonart des zweiten Themas Es-moll gegenüber der Haupttonart C-moll ist zu bemerken, daß es sich wieder um die durch Johann Stamitz in Aufnahme gebrachte Verstärkung des Kontrastes der beiden Themen durch die Wahl der Mollvariante statt der eigentlichen für das zweite Thema naheliegenden Tonart (Es-moll statt Es-dur [Variante der Parallele]) handelt, den Stamitz allerdings nur für Dursätze hat (Variante der Dominante statt Dominante, in C-dur: G-moll statt G-dur). In Op. 53 kommt Beethoven durch dieselbe Manipulation zur Einführung von E-dur als Tonart des zweiten Themas eines C-dur-Satzes (Variante der Dominantparallele, E-moll, die allerdings selbst schon nicht ganz das gewöhnliche wäre). In allen diesen Fällen weicht aber die Variante gegen Ende des ersten Teils zugunsten derjenigen Tonart, deren Stelle sie vertritt (hier lenkt die Modulation gegen Ende von Periode VII nach Es-dur um, in dem die Anhänge und Epiloge stehen; in Op. 53 erscheint ebenso gegen Ende des ersten Teils E-moll statt E-dur). Bei der Wiederkehr im dritten Teile [Per. XIII—XIV] bringt aber Beethoven das zweite Thema nicht gleich in C-moll, sondern zuerst in F-moll, aus dem es erst in Periode XIV nach C-moll übertritt.

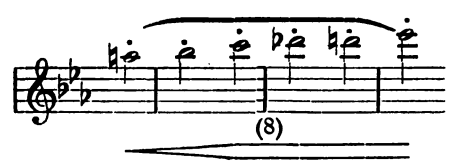
Nicht übersehen sei, daß in dem ersten Motiv der Anhänge zum zweiten Thema die halbe Pause auf den Taktschwerpunkt fällt



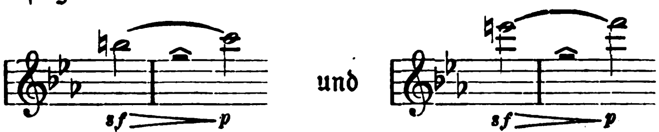
und daß auch in dem Schlußmotiv des achten Satzes die beiden Halbtaktpausen sehr intensive Werte haben:



Natürlich haben auch diese stark ausdrucksvollen Innenpausen wesentlichen Anteil an dem pathetischen Charakter des Satzes. Ich verweise dazu auf S. 137 ff. meiner „Musikalischen Dynamik und Agogik", wo die Werte der verschiedenen Pausenarten durch Zeichnungen anschaulich gemacht sind (Pausen sind nicht Nullwerte, sondern Minuswerte, negative Äquivalente der dynamischen Werte an gleicher Stelle auftretender Tongebungen). Satz VIII Takt 8 haben wir ein Beispiel der Hinausschiebung der Gipfelnote über den Taktschwerpunkt:



die am besten auch durch weitergehendes Crescendo (bis es[8]) deutlich gemacht wird. Ähnlich bei 8b daselbst. Das Umschlagen ins Diminuendo hat in beiden Fällen erst nach der auf den Schwerpunkt fallenden Pause zu erfolgen:



Bei 8c und 8d ist ausnahmsweise das 𝅘𝅥 𝅗𝅥 doch Endung (g^2—es^3), da das es^3 die Schlußnote des Motivs e f d es ist; doch ist wohl Doppelphrasierung vorliegend, d. h. die halbe es^3 ist zugleich Anfang des neuen Motivs (daher die Bogenkreuzung). Die Taktmotive der Rückleitung (nach Takt 8g) sind natürlich aufsteigende Oktaven (es^2—es^3), nicht absteigende:



weil sonst der Anschluß an das zu wiederholende nicht erreicht wird.

Ich gebe nun die vollständige Melodieskizze des Satzes:

IV. Allegro di molto e con brio (𝅗𝅥/𝅗𝅥).

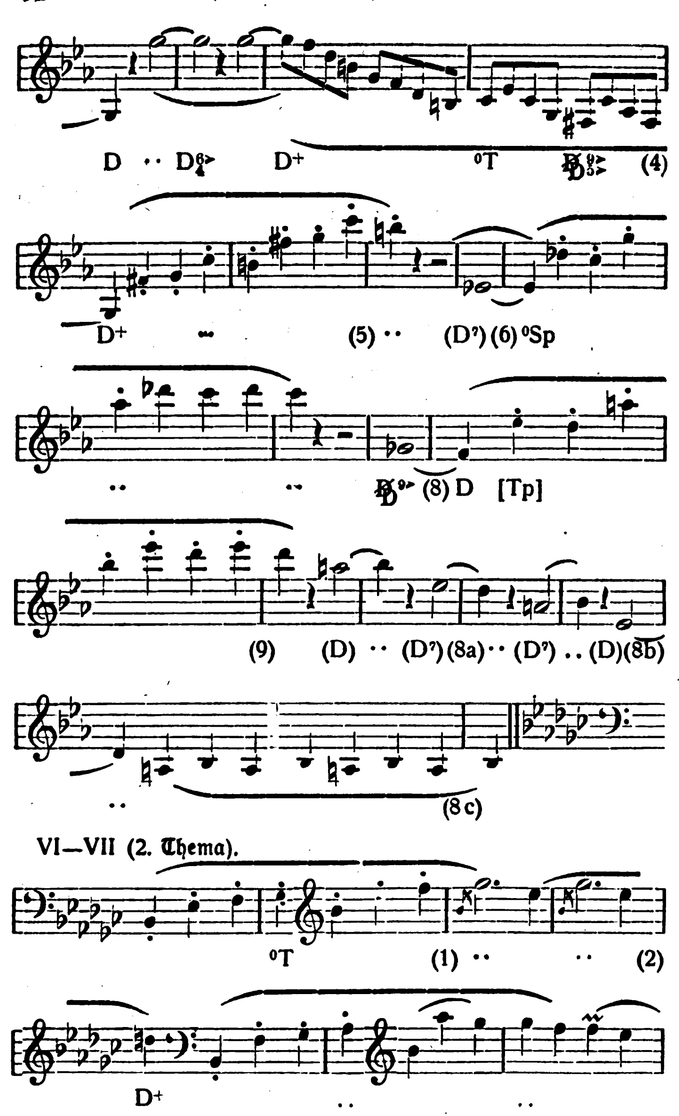
(D⁷) ⁰S D⁷ (1) ⁰T (D⁷) ⁰S (D⁷) (2)

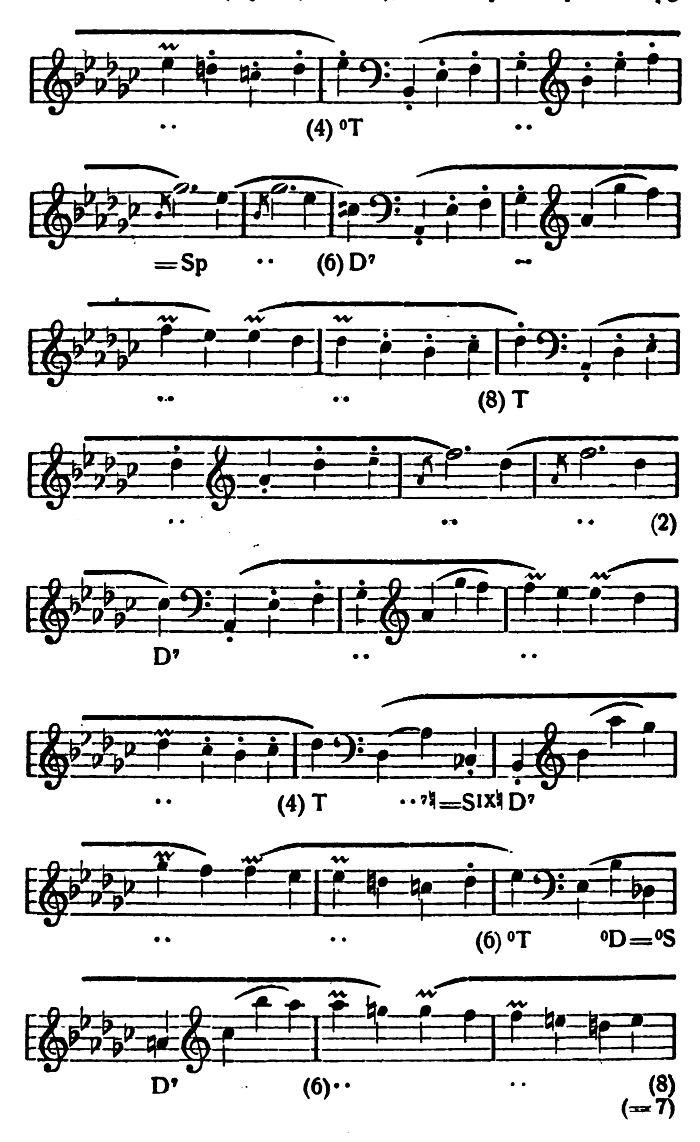
⁰T D ⁰T $VII D6/4 D7/5>5♮ D (4) ⁰T D⁷ ⁰S D⁷

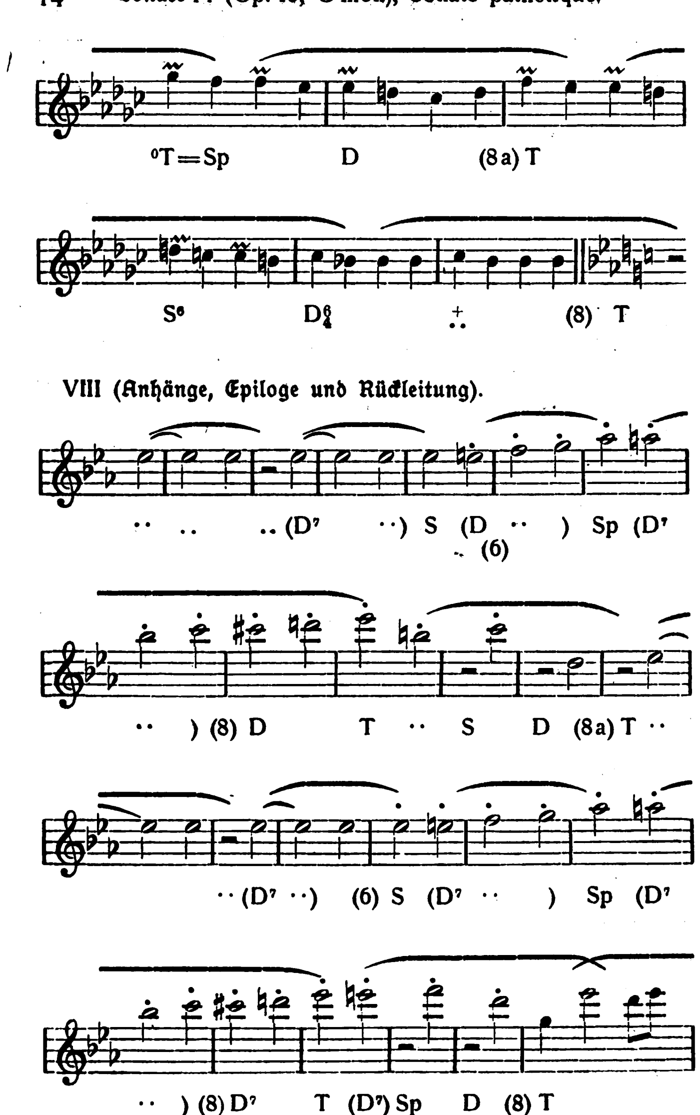
⁰T (D⁷) ⁰S D (6) ⁰T D ⁰T=$VII D⁶> D7/5 1 5♮ (8)D

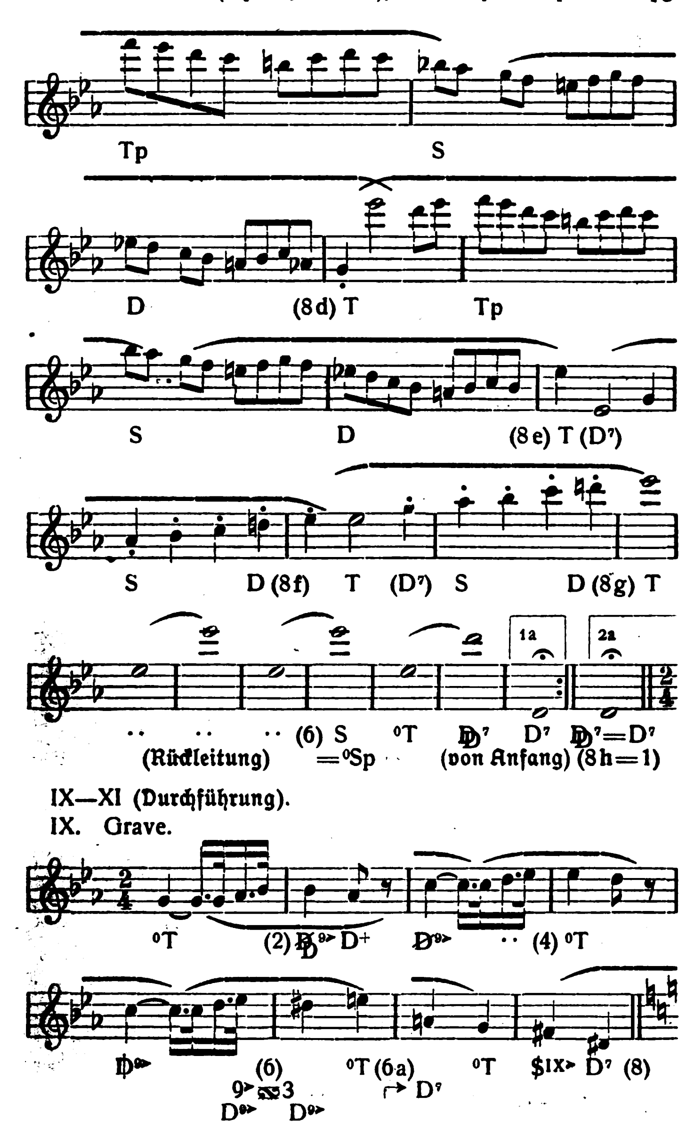
V.

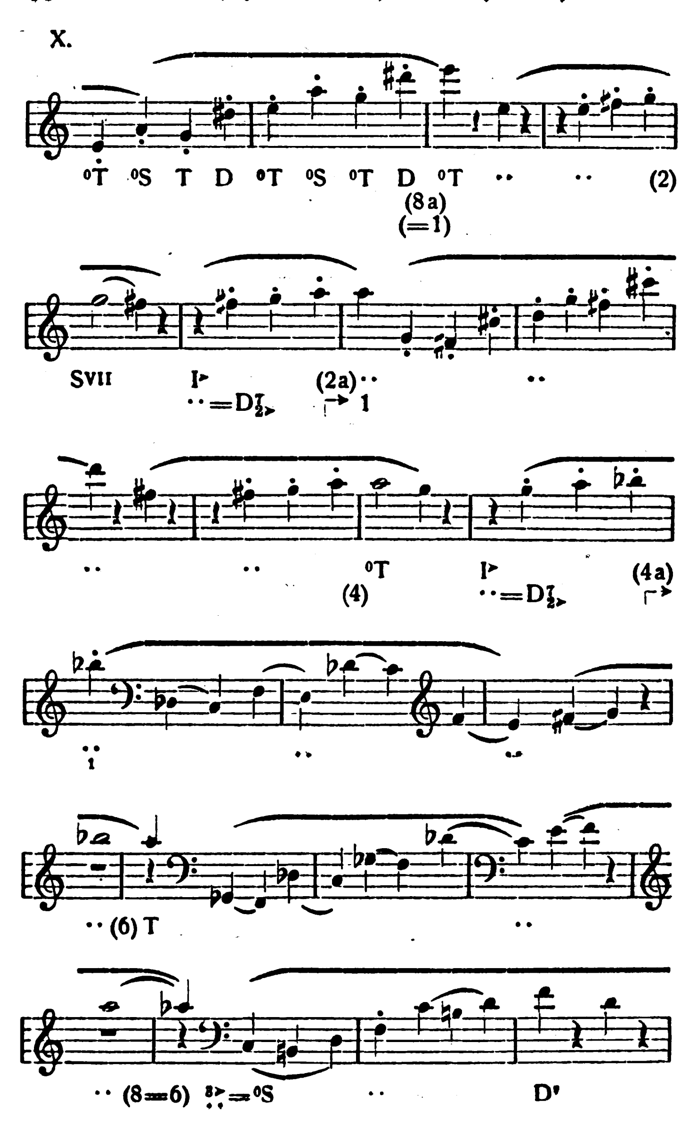
D6/4> (1) ⁰T D7/5> (2)

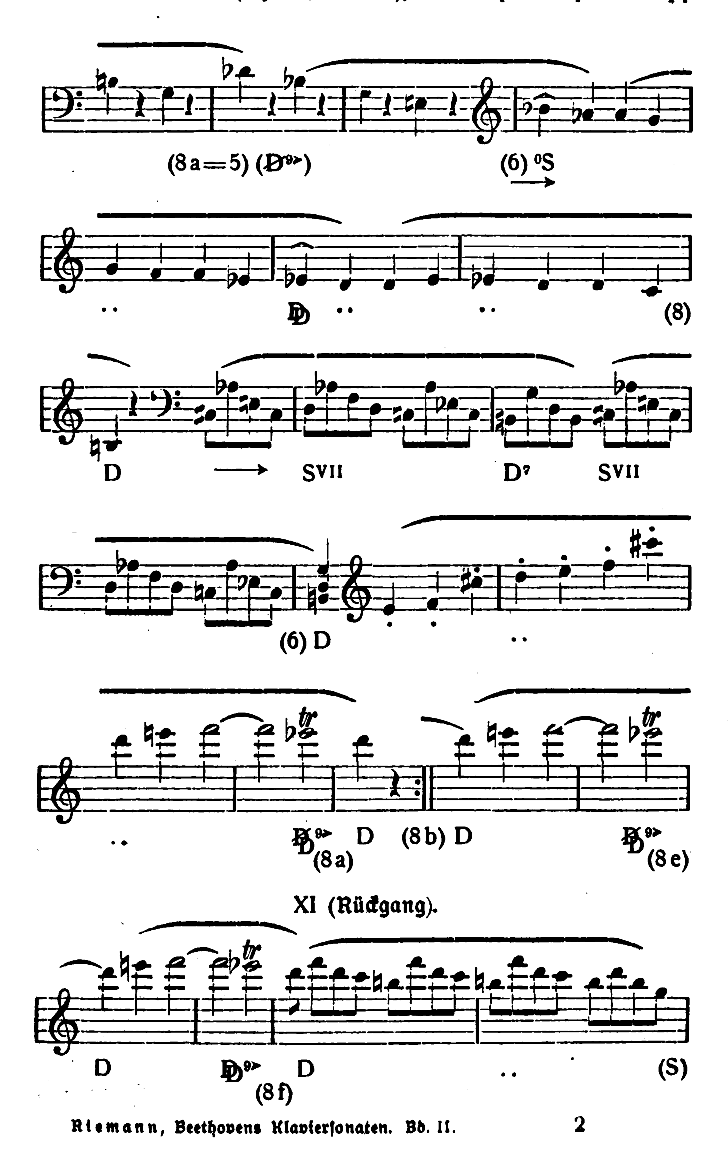

D ·· D6 4> D+ 0T (4)
D+ ·· (5) ·· (D7) (6) 0Sp
·· ·· (8) D [Tp]
(9) (D) ·· (D7) (8a) ·· (D7) .. (D) (8b)
·· (8c)
VI—VII (2. Thema).
0T (1) ·· ·· (2)
D+ ·· ··

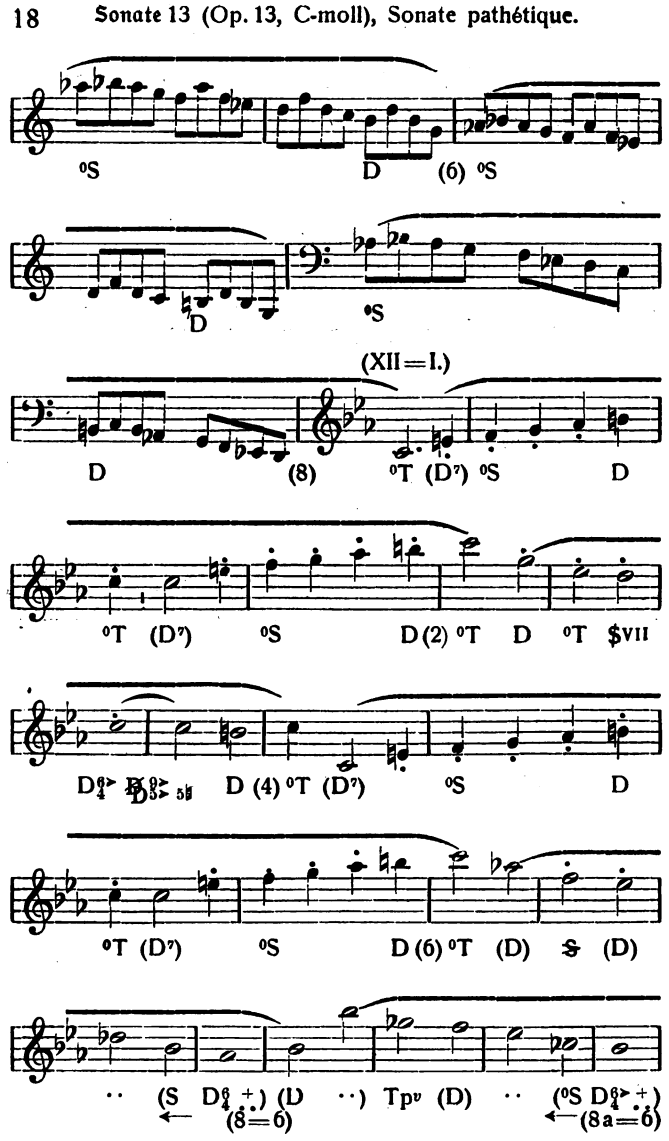

(4) °T
=Sp
(6) D^7
(8) T
(2)
D^7
(4) T
(6) °T
°D=°S
D^7
(6)
(8)
(=7)

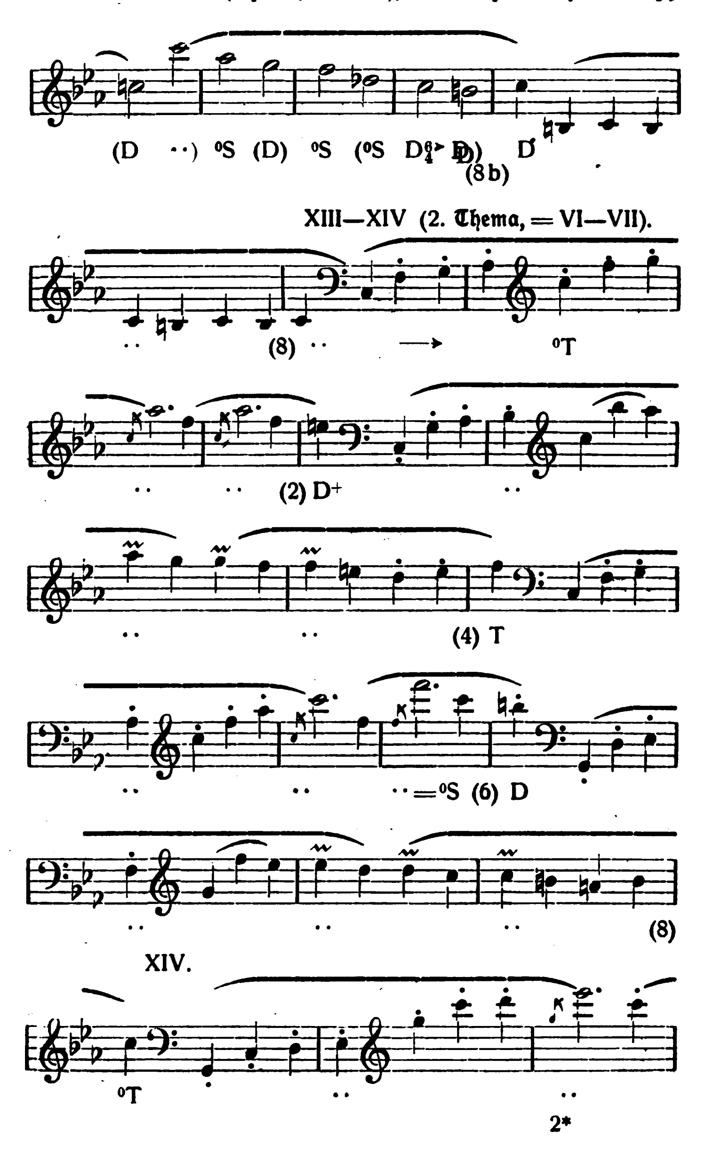

°T = Sp D (8a) T
S6 D6/4 + (8) T
VIII (Anhänge, Epiloge und Rückleitung).
.. .. .. (D7 ..) S (D ..) Sp (D7
(6)
..) (8) D T .. S D (8a) T ..
.. (D7 ..) (6) S (D7 ..) Sp (D7
..) (8) D7 T (D7) Sp D (8) T

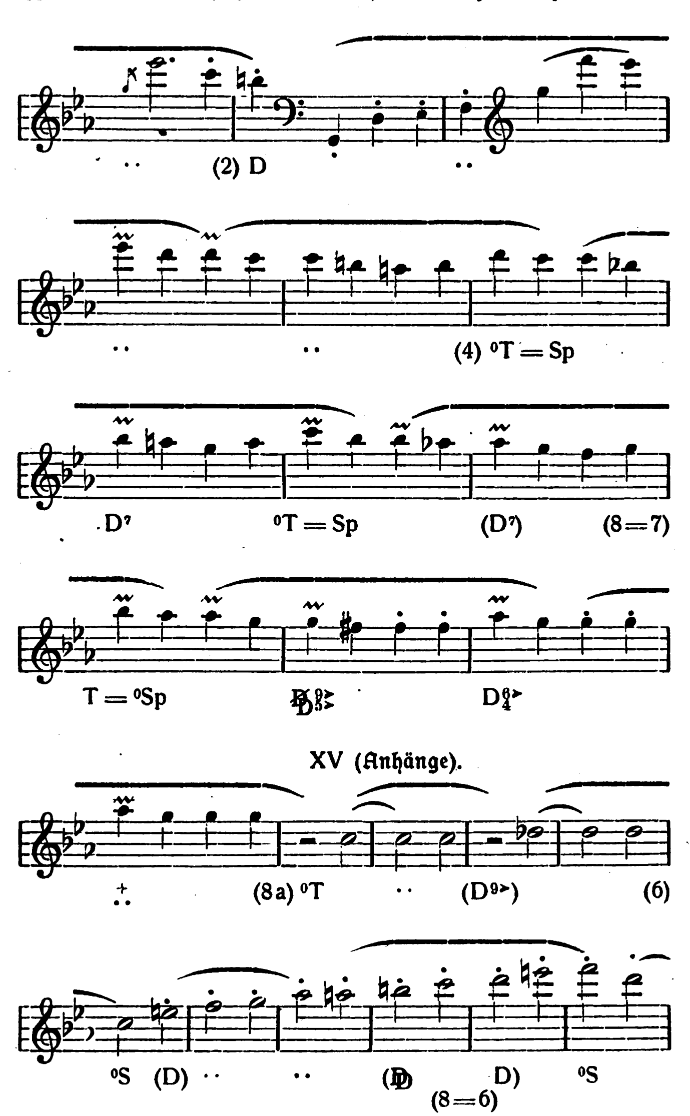

Tp
S
D
(8d) T
Tp
S
D
(8e) T (D⁷)
S
D (8f)
T
(D⁷)
S
D (8g)
T
1a
2a
(6) S
⁰T
D⁷
D⁷
D⁷=D⁷
(Rückleitung)
=⁰Sp
(von Anfang) (8h=1)
IX—XI (Durchführung).
IX. Grave.
⁰T
(2)
D⁺
(4) ⁰T
(6)
⁰T (6a)
⁰T
D⁷
(8)
D⁷


X.
⁰T ⁰S T D ⁰T ⁰S ⁰T D ⁰T •• •• (2)
(8a)
(=1)
SVII I> (2a)•• ••
••=D 1
•• •• ⁰T I> (4a)
(4) ••=D
•• (6) T ••
•• (8=6) ⁰S •• D'

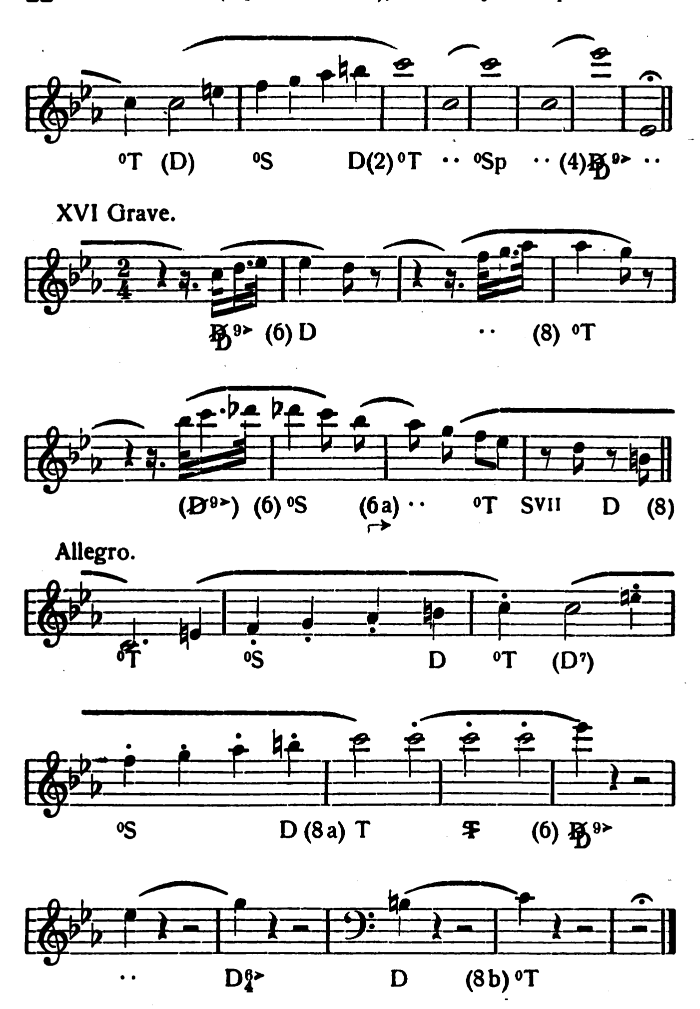

(8a=5) (D9>)
(6) 0S
D
(8)
D
SVII
D7
SVII
(6) D
D
(8b) D
(8a)
(8e)
XI (Rückgang).
D
D
(8f)
(S)


°S D (6) °S
D °S
(XII = I.)
D (8) °T (D7) °S D
°T (D7) °S D (2) °T D °T
D (4) °T (D7) °S D
°T (D7) °S D (6) °T (D) (D)
(S (D ··) Tp (D) ·· (°S
(8 = 6) (8a = 6)


(D ··) ⁰S (D) ⁰S (⁰S D D) D
(8b)
XIII—XIV (2. Thema, = VI—VII).
(8)
⁰T
(2) D+
(4) T
=⁰S (6) D
(8)
XIV.
⁰T
2*


(2) D
(4) ⁰T = Sp
D⁷
⁰T = Sp
(D⁷)
(8 = 7)
T = ⁰Sp
D⁶₄
XV (Anhänge).
(8a) ⁰T
(D⁹>)
(6)
⁰S
(D)
D)
⁰S
(8 = 6)


XVI (Coda).



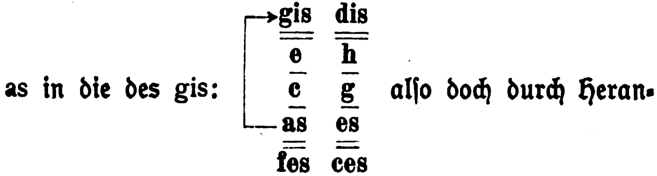
Wie Op. 10[1] (C-moll) hat auch Op. 13 nur drei Sätze, nämlich wie jenes nur ein ausdrucksvolles As-dur-Adagio $^2/_4$ als einzigen Mittelsatz. Kein Scherzo oder Menuett. Die

Adagios beider Sonaten zeigen auch eine gewisse Verwandtschaft im Charakter, die sich sofort geltend macht, wenn man sie z. B. gegen das Largo e mesto von Op. 10^{III} hält. Es fehlt ihnen die die tiefsten Tiefen aufrührende Tragik, die Unheilbarkeit des Schmerzes des Largo von Op. 10^{III}. Statt dessen wirkt ihre milde As-dur-Melodik wie lindernder Balsam, schmerzstillend, besänftigend, in Op. 13 noch mehr als in Op. 10^{I}, weil der 1. Satz von Op. 13 wesentlich tiefer die Seele gepackt hat als der erste Satz von Op. 10^{I}. Man wird daher sogar bemerken, daß auch das Adagio von Op. 10^{I} mehrmals leidenschaftliche Akzente bringt, welche diejenigen des ersten Satzes überbieten. In Op. 13 fehlen solche im Adagio ganz. Auch ist das Tempo des Adagio in Op. 10^{I} wesentlich langsamer (Adagio molto) als das von Op. 13 (Adagio cantabile). Trotz alledem wird man eine gewisse Berechtigung anerkennen, Op. 10^{I} die „kleine Pathétique“ zu nennen; doch will ich auch nicht unterlassen, davor zu warnen, daß der Spieler die Ähnlichkeit der beiden ersten Sätze durch Hineintragung von vermehrtem Pathos in Op. 10^{I} verstärkt, d. h. die dynamischen Nüancen forciert, die Gegensätze des Heiteren und des Ernsten outriert usw. Er würde damit Gefahr laufen, den Charakter des Werkes zu entstellen, ja zu fälschen. Durch die Tempovorschrift Allegro di molto e con brio hat Beethoven zwar ein dem Allegro der Pathétique mit dem ersten Satze von Op. 10^{I} gemeinsames Merkmal gegeben, aber man vergesse nicht, daß das stärkste Pathos doch in den punktierten Rhythmen des Largo von Op. 13 steckt (es ist der charakteristische Rhythmus der „Französischen Ouvertüre“, der darin pulsiert), während für die punktierten Rhythmen des ersten Satzes von Op. 10^{I} durch das vorgeschriebene schnelle Tempo eine ähnliche Wirkung gänzlich ausgeschlossen ist.

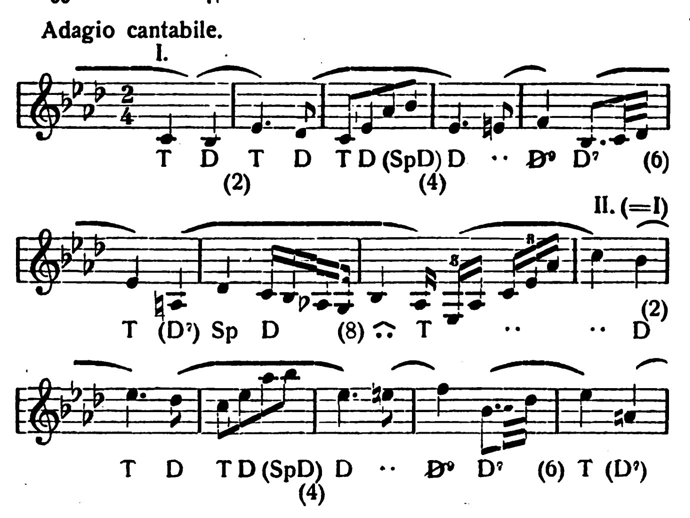
Die Form des zweiten Satzes ist eine erweiterte Liedform. Der Kopfsatz mit seiner strengen Dreistimmigkeit ist ein bewährtes Übungsmaterial für dreierlei Dynamik gleichzeitig im Vortrage: ausdrucksvolles Melodiespiel

(Cantabile) in der Oberstimme, gänzliche Unterordnung durch schwächere Tongebung in der Mittelstimme und dezente Stützung des Ausdrucks der Oberstimme durch den Baß (*mp* *pp* *p*). Die I. Periode wird ziemlich unverändert in der höheren Oktave wiederholt (Periode II), sodann folgt ein Zwischensatz in F-moll, der zum Halbschluß auf es^+ und dem dritten Vortrage des Kopfsatzes (wieder in tiefer Lage) führt. Den Knotenpunkt des Mittelsatzes bildet der Moment des Übertritts zur Dominanttonart (Tp=Sp), der zugleich die rhythmische Komplikation der Umdeutung des vierten Taktes zum fünften (Verschränkung von Vordersatz und Nachsatz) bringt. Der Es-dur-Schluß wird zweimal zweitaktig bestätigt (7a—8a, 7b—8b) und ein eintaktiger Generalauftakt macht aus der Tonika es^+ wieder die Dominante es^7. Der dritte Vortrag des Kopfsatzes (Periode IV) verläuft ohne Störung glatt achttaktig. Nun folgt ein Trioteil in der Variante As-moll, der zwei Perioden in Anspruch nimmt (V—VI), deren erste mit enharmonischer Verwechslung von As-moll mit Gis-moll nach E-dur schließt (E-dur $\approx$ Fes-dur, Unterterztonart von As-dur). Die zweite (VI.) Periode findet entsprechend ($ais^+ \approx b^+$) den Rückweg nach As-dur, in welchem mit 8 = 1 die VII. Periode den 4. und 5. Vortrag des Kopfthemas bringt, aber mit Beibehaltung der Bewegung der Begleitung in 16tel-Triolen, welche das Minore (V—VI) gebracht hat. Ein paar Schlußbestätigungen (4a—8a, 7b—8b, 8c) schließen den Satz ab. Natürlich existiert das E-dur, in welchem der Trioteil seinen stärksten Ausdruck entfaltet, eigentlich wohl nur für den Leser der Noten; doch ist nicht ausgeschlossen, daß derjenige, welcher mit absolutem Ohr begabt ist, bereits das As-moll als Gis-moll auffaßt und dann auch wirklich E-dur hört. Damit kommt er aber statt in die Tonart der Unterterz, in die der zweiten Oberterz (as^+—[c^+]—e^+) und die Modulation wird aus einem Hinabsinken in die Tiefe der ♭-Tonarten zu einem Aufschwung in das lichte Gebiet der ♯-Tonarten. Das ist dann freilich ästhetisch

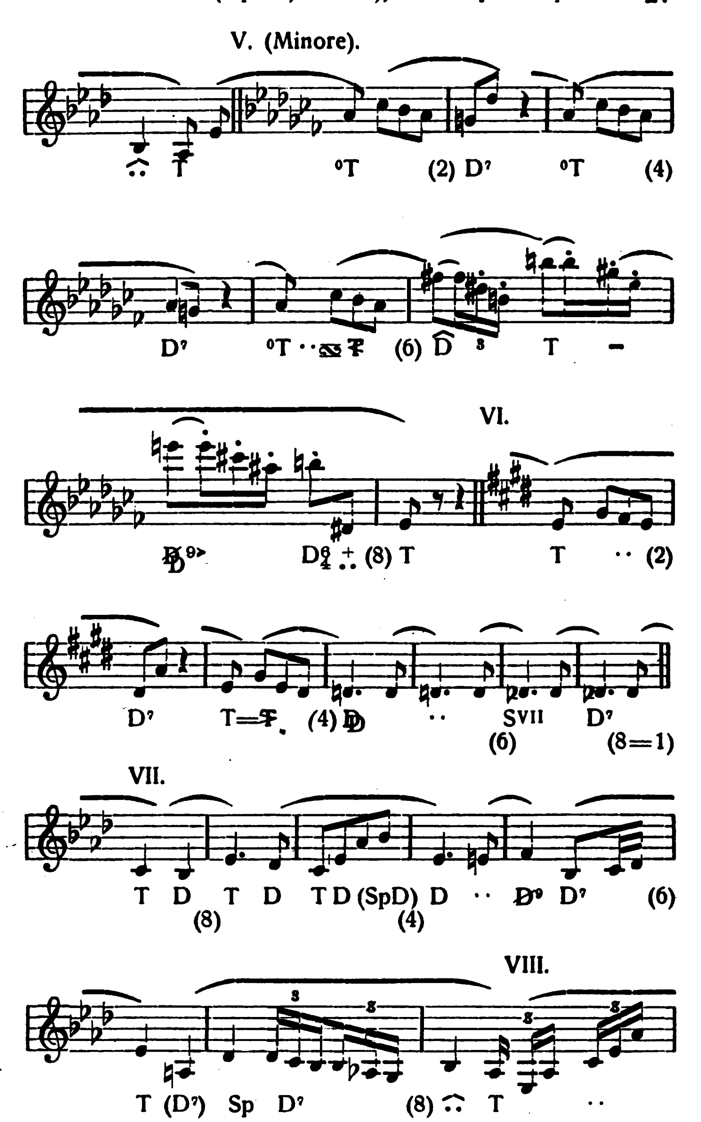
etwas ganz anderes. Die Steigerung der Dynamik (ich möchte sagen: die Gewaltsamkeit, vgl. die Sforzati), mit welcher der Übertritt nach E-dur erfolgt, macht es sehr wahrscheinlich, daß Beethovens Phantasie wirklich den Weg zur zweiten Oberterztonart vorgestellt hat und nicht den zur Unterterztonart, aber freilich nicht auf dem natürlichen Pfade der dahin führenden Zwischentonarten, sondern mit plötzlichen Überspringen aus der Region des as in die des gis:

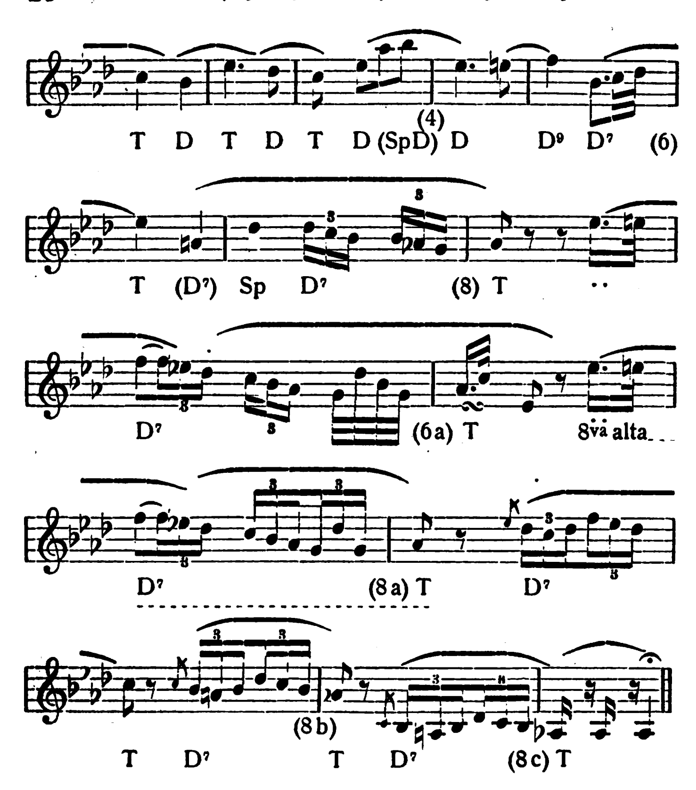


also doch durch Heranziehung einer wirklichen enharmonischen Umdeutung. Damit wird dann aber die Rückwendung nach As-dur zu einem Wiederhinabsinken in die dunklere ♭-Tonart, d. h. die Tonart des Satzes erscheint durch die grelle Lichtgebung des Höhepunktes stark angedunkelt. Hier ist die Skizze der Analyse:




III.
Sp D (8) T (D) Tp (2)
(D) Tp (D) Tp=Sp D (D7) (6)
(4=5)
Tp Sp D (8)
T D (8a)
T D7 (8b) T
IV.
=D T D T D TD (SpD)
(2) (4)
D D9 D7 T (D7) Sp D (8)


V. (Minore).
VI.
VII.
VIII.



Der Schlußsatz ist ein Rondo Allegro-₵ von flottem Gange und gefälligem Charakter, der sich aber mehrere Male zu großer Energie, ja zum Pathos steigert. Marx und Lenz sind nicht ganz davon befriedigt, daß Beethoven die Pathétique mit einem Rondo abschließt, welches (die Form) „immer etwas Tändelndes behalten werde". Nagel mißversteht diese Bemerkung dahin, daß diesem Finale immer etwas Tändelndes anhaften werde. Marx und Lenz meinten aber, daß nur ein Finale in Sonatenform dem gewaltigen ersten Satze die Wage halten könnte, ein Finale „in ebenso breiten, womöglich noch

breiteren, noch tieferen Strömungen“ (Lenz a. a. O. S. 135), also etwa wie Op. 53 (dessen Finale aber ebenfalls Rondo überschrieben ist!) oder Op. 57. Aber diese Herausarbeitung der Schlußsätze der Sonate und Sinfonie zu einer mit dem ersten Satze balancierenden oder gar denselben überbietenden Bedeutung ist doch erst eine Neuerung Beethovens. Vor ihm ist es durchaus selbstverständlich, daß die Finales leichterwertig sind als die ersten Sätze. Die „Ecksätze“ als Pfeiler des ganzen Werkes sind durchaus ein Begriff der Sonate auf derjenigen Höhe, auf welche Beethoven sie geführt hat. Was berechtigt uns, von Beethoven zu fordern, daß er mit Anschauungen, die vor ihm lange Zeit allgemein gültig waren, so vollständig gebrochen haben sollte, daß ihm ein heiteres Rondo unwürdig erschienen wäre, eine Sonate abzuschließen, die einen pathetischen, tief seriösen ersten Satz hat? Zum mindesten hat es doch auch seine Berechtigung, den Schlußsatz als das Ergebnis eines Stimmungsverlaufs zu bewerten, den der Gegensatz des Mittelsatzes zum ersten Satze bedingt. So ist das Schlußrondo von Op. 10^III wohl verständlich als die Rückkehr zu dem Milieu des ersten Satzes nach dem tief schmerzbewegten Largo, aus welchem ernste Schatten in die Heiterkeit des Rondo hinüberreichen. Und ebenso ist das Schlußrondo von Op. 13 nach dem trostreichen Adagio verständlich als Rückkehr zum Charakter des ersten Satzes, aber eben gleichfalls mit starker Nachwirkung des zweiten. Wenn es auch nicht wohl möglich ist, mit nüchternen Worten zu formulieren, wie in allen Fällen ein Schlußsatz sich zu gestalten hat, wenn er so als Resultat oder Resultante der einander widerstreitenden Kräfte der vorausgehenden Sätze erscheinen soll, so denke ich doch, daß man wenigstens ahnen kann, daß ein solcher Prozeß in der Seele des schaffenden Künstlers etwas mit Notwendigkeit sich Vollziehendes ist.

Reinecke weist darauf hin, daß das Kopfthema des Schlußsatzes das Anfangsmotiv des zweiten Themas des ersten Satzes aufnimmt:



Aber wie schnell wendet hier die gipfelnde Terz es² abwärts zum Grundtone c²; dort im ersten Satz türmt sich dagegen das Motiv weiter auf und findet erst mit dem 4. Takte einen ähnlichen Ruhepunkt. Man beachte auch die schöne Abrundung der ganzen Melodielinie des Rondo-Themas: Takt 1—4 ansteigen bis g², Takt 5 Abstieg von as² zu c². Der Schluß im 7. bis 8. Takt:



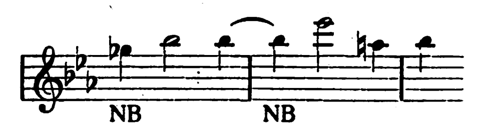
ist nur eine Variante des Anfangsmotivs Takt 1—2. Überblicken wir den Satz im Ganzen, so haben wir zu konstatieren, daß das Rondo-Thema (der Kopfsatz) im Ganzen viermal und noch ein fünftes Mal andeutungsweise als Coda auftritt, daß daher drei Couplets unterschieden werden müssen, die aber teilweise thematisch identisch sind, so daß eine Annäherung an die Sonatenform entsteht. Die Perioden III—V kehren transponiert wieder als Periode XI—XIII. In ihnen haben wir also den Bannkreis des zweiten Themas zu sehen. Das eigentliche zweite Thema ist wohl das von Periode V (XIII):



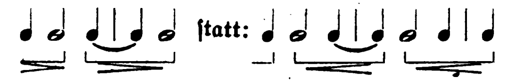
das Periode V in der Paralleltonart Es-dur und Periode XIII in der Variante C-dur auftritt. W. Nagel, a. a. O. S. 135 sieht das zweite Thema bereits in Periode III, begeht aber dabei den bedenklichen Lesefehler, die Schlußnote von Periode II als zum zweiten Thema gehörig in Anspruch zu nehmen:



Die Motivierung, mit der er dabei Marx entgegentritt, der den Fehler nicht macht, ist für Nagel charakteristisch. Er weist nämlich darauf hin, daß doch die Synkopierung auch in den nachfolgenden Takten eine Rolle spiele:



Für Nagel beruht also die Synkopierung, wie mir scheint, darauf, daß im Viervierteltakt eine Halbe zwischen 2 Vierteln steht. Ja, Nagel empfindet wohl sogar die Synkope als nachschlagend anstatt als vorwärtsdrängend:



Wenigstens verstehe ich nicht, warum sonst er das g schon zum zweiten Thema rechnen will? Der Gedanke von Periode III ist aber, wie gesagt, noch gar nicht das zweite Thema, sondern leitet nur zu demselben über, steht also ähnlich da, wie im ersten Satze von Op. 10^{III} das H-moll-Thema zwischen dem ersten und zweiten Thema als Zwischenglied. Was Nagel irreführt, ist der Umstand, daß der Weg zur Tonart des zweiten Themas bereits am Schluß von Periode II gefunden ist. Da aber Periode II nicht wiederkehrt, so setzt sich die Transposition von Periode III (Periode XI) direkt an das Rondothema selbst (XI=I), dessen Schluß zum Halbschlusse auf g^+ gewendet ist, statt zum Ganzschlusse auf C-moll. Die Ordnung der 16 Perioden ist übersichtlich:

I (Rondo): 1—8, 7a—8a, 8b, 8c, 8d [=13 Takte].

II—V (erstes Couplet).

II: 1—8, III: 1—8, IV: 1—8 (=6a), 7a—8a, V (zweites Thema): 1—8, 8a, 8b, 8c, 8d, 8e, 5—8f [=43 Takte].

VI (=I, Rondo[2]): 1—8, 7a—8a, 8b, 8c, 8d [=13 Takte].

VII—IX (zweites Couplet).

VII: 1=8, VIII: 1—8, 5a—8a, IX: 1—6, 6a—8, 7a—8a, 7b—8b, 5—8c (=4), 5—8d (=1) [=40 Takte].

X (=I, Rondo[3]): 1—8, 5a—8a [=12 Takte].

XI—XIII (drittes Couplet):

XI (=III): 1—8, XII (=IV): 1—8 (=6a), 7a—8a, XIII (=V, zweites Thema): 1—6, 5a—6a, 5b—6b, 3—8 (=1) [=33 Takte].

XIV (=I, Rondo[4]): 1—8, 5a—8a [=12 Takte].

XV—XVI (Coda).

XV: 1—4, 3a—4a, 5—8, 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c, 3—8d (=1), XVI: 1—8 [=29 Takte].

Zur Skizze der Analyse noch ein paar erklärende Bemerkungen. Von thematischen Motiven ist zunächst noch hervorzuheben das zuerst in Periode IV auftretende Triolenmotiv:



das bereits im Nachsatze dieser Periode die veränderte rhythmische Lage annimmt:



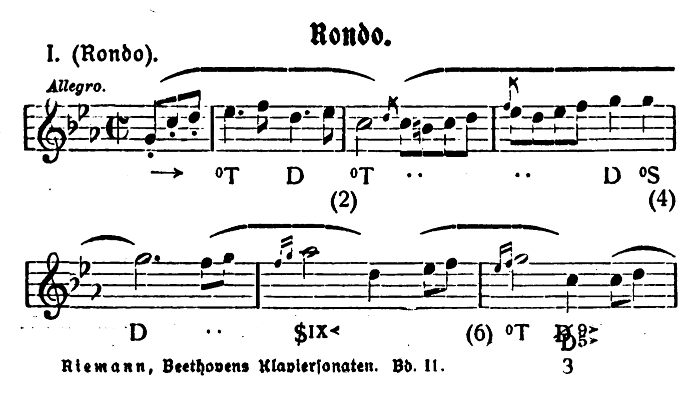
in der es fortan eine wichtige Rolle spielt (in den Anhängen von Periode V, in Periode XII), auch in lauter Achteln weitergehend in der Coda (Periode XV).

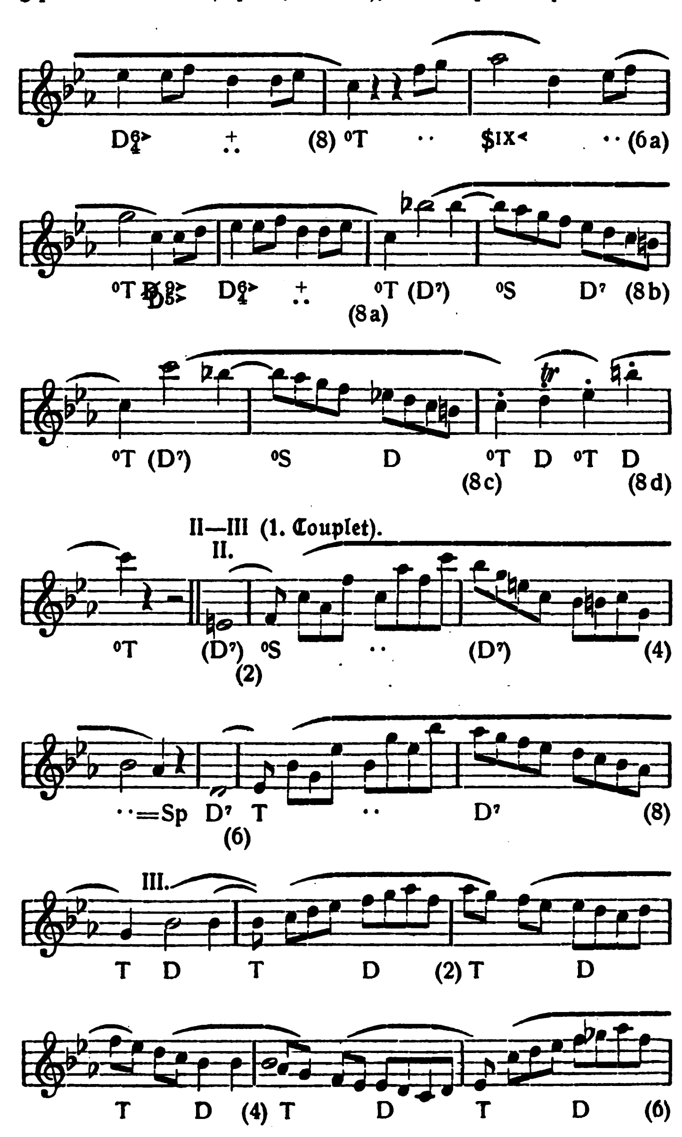
Das Hinauftreiben der Gipfelnote über den Schwerpunkt des achten Taktes hinaus mit zweitaktigem Anhange (8 = 6a), 7a—8a erinnert an ähnliche Verhältnisse im ersten Satze (vgl. oben S. 10). Im zweiten Couplet (Periode VII—VIII) geht Beethoven ausnahmsweise aus dem modernen freien Stile in den kontrapunktischen der Altklassiker über, was Lenz zu der amüsanten Anmerkung Anlaß gibt (a. a. O. S. 136), daß „Pensionshalterinnen und andere Leute, bei denen Musik nicht erlernt wird, die Stelle für eine Fuge halten". Tatsächlich verrät es immerhin einen gewissen Grad von Stilgefühl, wenn einem sachunkundigen Laien die kontrapunktischen Manieren der Stelle auffallen (die fortgesetzte Synkopierung, der Tonleiter-Baßgang und die motivischen Imitationen in enger Folge). Wer Kontrapunkt studiert hat und ältere Allabreven kennt, merkt gleich bei Beginn des in breiten Halben einherstolzierenden Sequenzmotivs des zweiten Couplets:



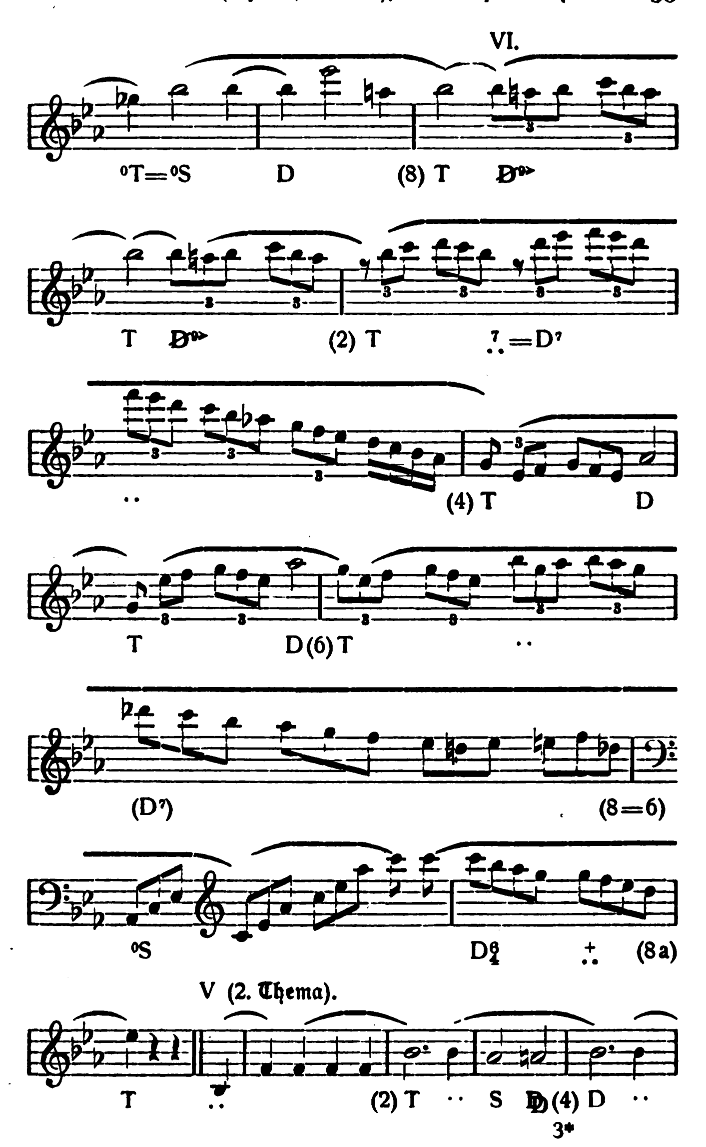
daß es auf etwas dergleichen abgesehen ist. Wer die Analyse des Satzes ernst durchgeht, wird schwerlich den Satz tändelnd und des Werkes unwürdig finden.

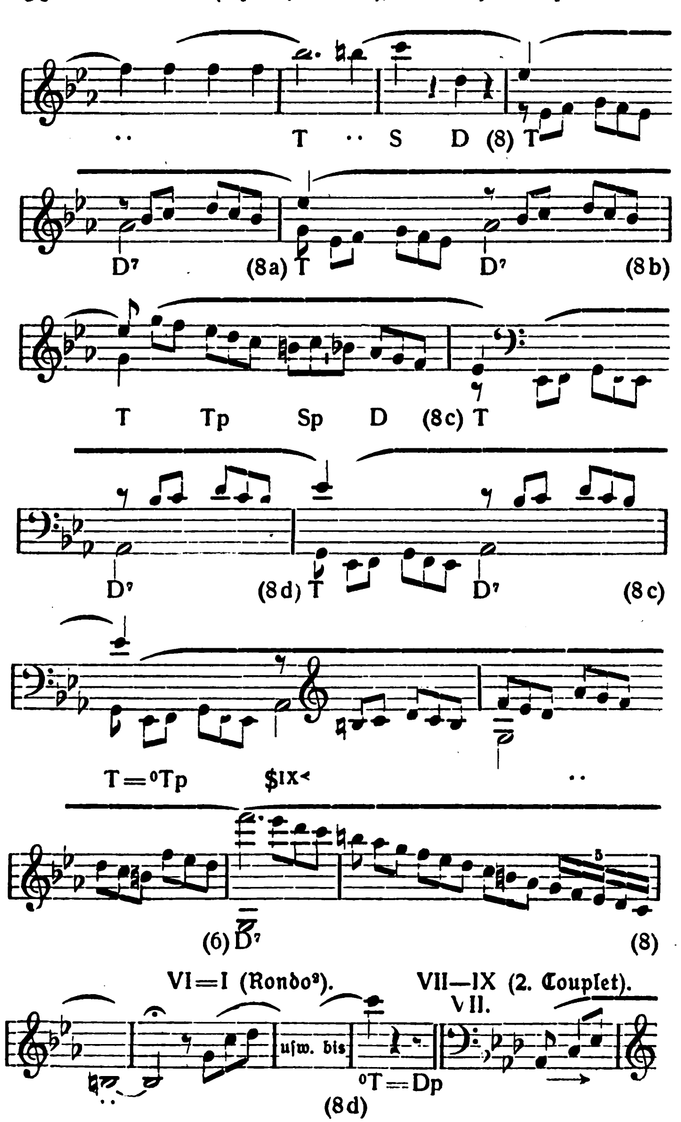
Rondo.

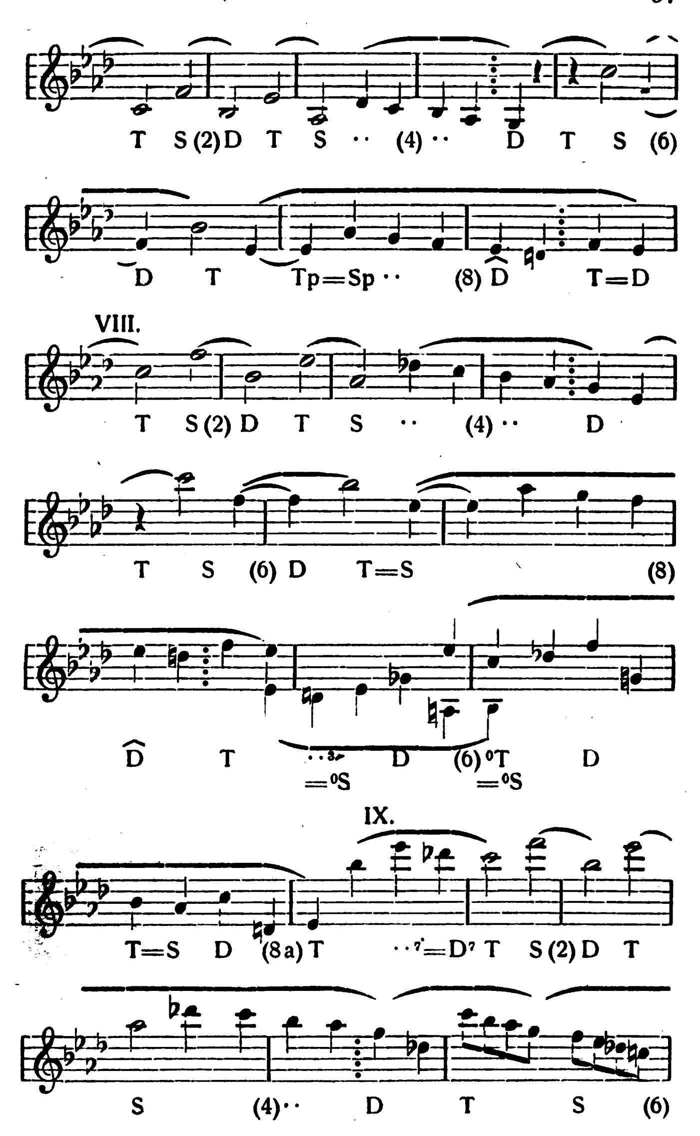




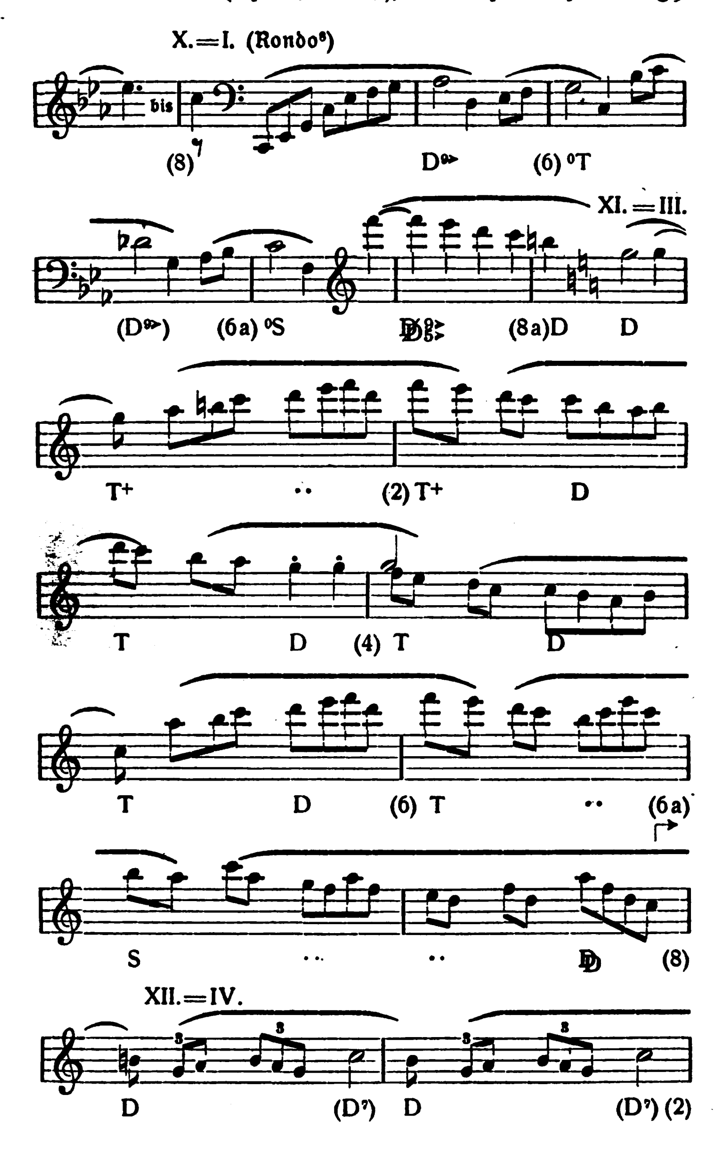
(8) °T
(6a)
°T
(8a)
°T (D⁷)
°S
D⁷ (8b)
°T (D⁷)
°S
D
°T D °T D
(8c)
(8d)
II—III (1. Couplet).
II.
°T
(D⁷) °S
(2)
(D⁷)
(4)
··=Sp D⁷ T
(6)
D⁷
(8)
III.
T D T D (2) T D
T D (4) T D T D (6)


VI.
⁰T=⁰S D (8) T
T (2) T
(4) T D
T D (6) T
(D⁷) (8=6)
⁰S (8a)
V (2. Thema).
T (2) T S (4) D


T S D (8) T
D⁷ (8a) T D⁷ (8b)
T Tp Sp D (8c) T
D⁷ (8d) T D⁷ (8c)
T=°Tp
(6) D⁷ (8)
VI=I (Rondo³).
VII—IX (2. Couplet).
VII
usw. bis
°T=Dp
(8d)


T S (2) D T S ·· (4) ·· D T S (6)
D T Tp = Sp ·· (8) D T = D
VIII.
T S (2) D T S ·· (4) ·· D
T S (6) D T = S (8)
D T ·· 3 D (6) ^{0}T D
= ^{0}S = ^{0}S
IX.
T = S D (8a) T ·· 7 = D^7 T S (2) D T
S (4) ·· D T S (6)


(6a)
⁰T = ⁰S
(8)
D
⁰T
D⁷
⁰T
(8a)D
⁰T
IX.
D⁷
⁰T
(8b)D
(8c=4)
5
(6)
(8=1)



X. = I. (Rondo[8])
bis
(8)
D
(6) ⁰T
XI. = III.
(D)
(6a) ⁰S
(8a)D
D
T+
(2) T+
D
T
D
(4) T
D
T
D
(6) T
(6a)
S
(8)
XII. = IV.
D
(D⁷)
D
(D⁷) (2)

D .. 7 .. (4)

T .. D^7 + .. D^7 (6)

.. — (D^7)

(8=6a) S ..

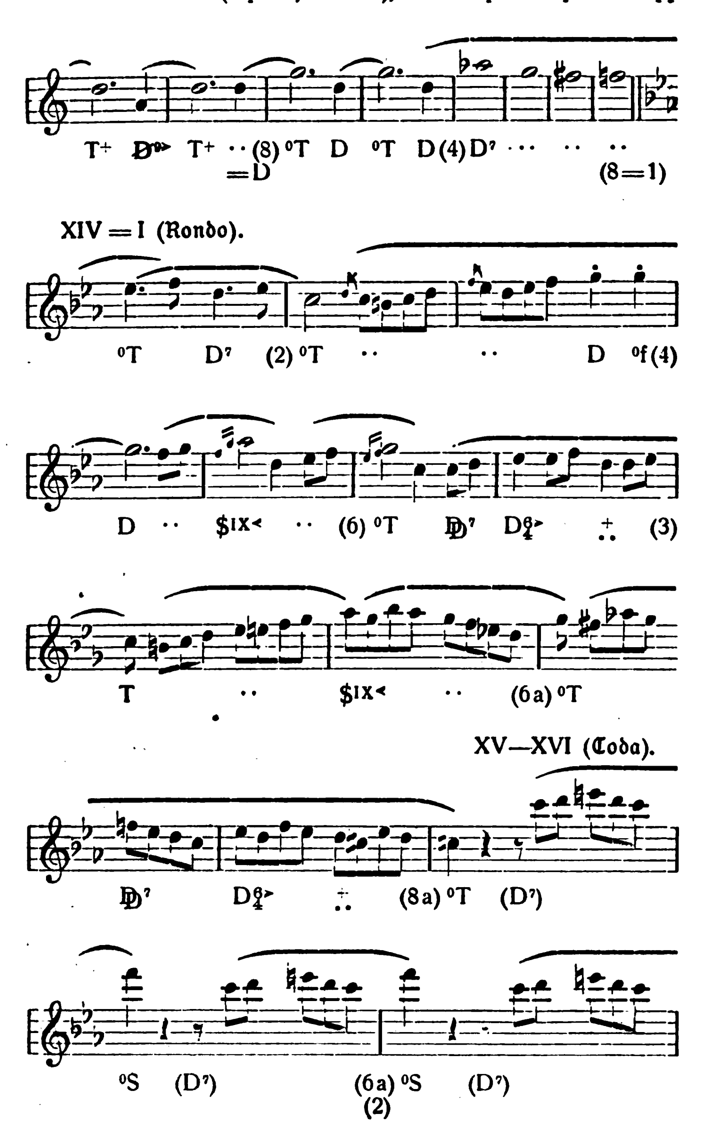
XIII=V (2. Thema).

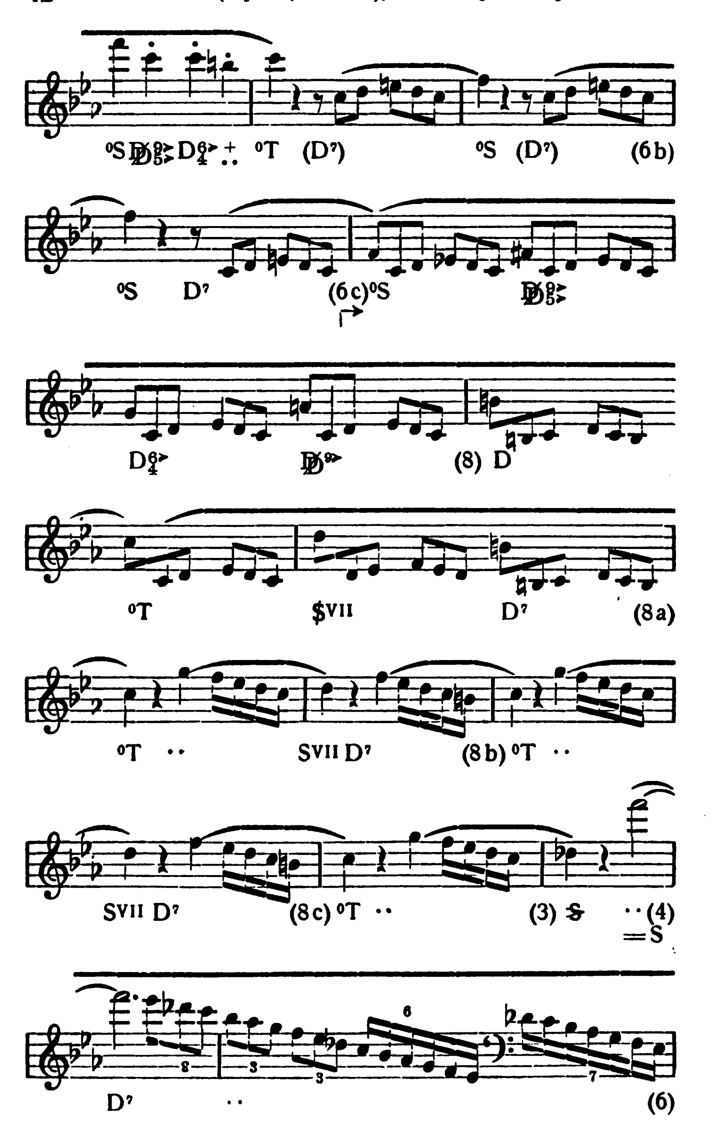
D^6_4 + (8) T D (2)

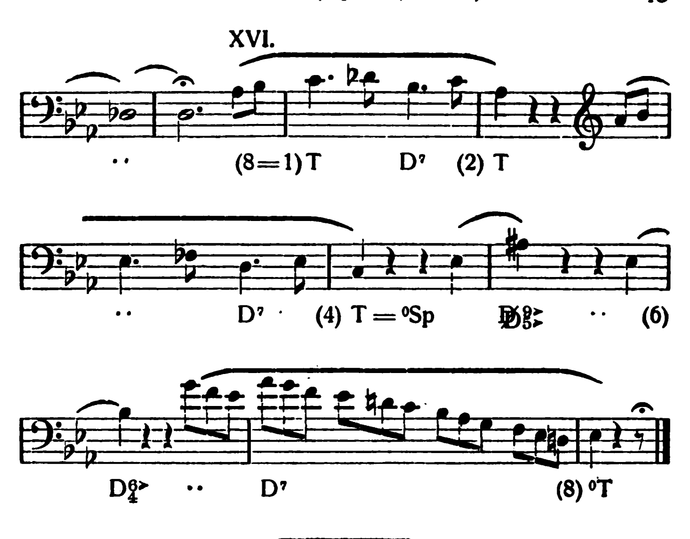
T D^9 8 (4) D .. .. (6)

$T^{3>}$=Sp D^7 (6a) T .. 6 $D^{9>}$ (6b)

=SVI..VII


T+ D T+ (8) °T D °T D(4)D⁷
=D
(8=1)
XIV = I (Rondo).
°T D⁷ (2) °T D °f(4)
D (6) °T D⁷ (3)
T (6a) °T
XV—XVI (Coda).
D⁷ (8a) °T (D⁷)
°S (D⁷) (6a) °S (D⁷)
(2)


°S °T (D⁷) °S (D⁷) (6b)
°S D⁷ (6c)°S
(8) D
°T SVII D⁷ (8a)
°T SVII D⁷ (8b) °T
SVII D⁷ (8c) °T (3) (4)
=S
D⁷ (6)

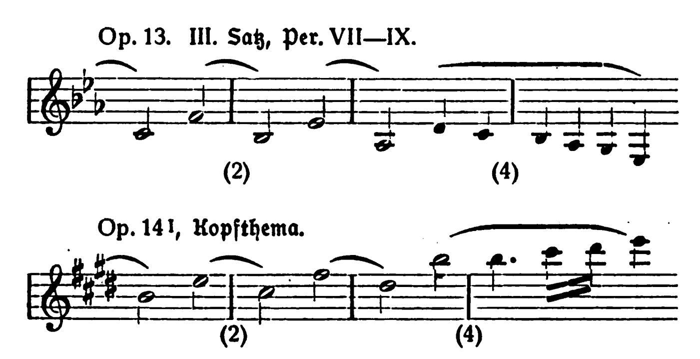


Sonate 15 (Op. 14¹, E-dur).

Der Baronin von Braun gewidmet, erschienen 1799 bei T. Mollo und Comp. (angezeigt 21. Dezember).

Die Baronin von Braun, nicht zu verwechseln mit der Gräfin Browne, geb. von Dietinghoff, der die Sonaten Op. 10 und 31 gewidmet sind (W. von Lenz schreibt Band V, S. 444 „Baronin Browne" statt „Baronin Braun"), war die Gattin des als Unternehmer des Nationaltheaters und später (1804) des Theaters an der Wien in Beethovens Leben eine Rolle spielenden Freiherrn Peter von Braun. Außer Op. 14 widmete ihr Beethoven auch die Hornsonate Op. 17. Ein etwas taktloser Brief von Beethovens Bruder Karl an Breitkopf & Härtel vom 22. April 1802 schmäht Braun, weil derselbe Beethoven das Theater für ein Konzert verweigert habe, „obgleich derselbe seiner Frau mehrere Werke widmete". Wir verdanken aber diesen Beziehungen Beethovens zu Braun den Auftrag,

eine Oper zu schreiben (Fidelio). Die E-dur-Sonate Op. 14 I hat Beethoven auch persönlich für Streichquartett bearbeitet (in F-dur), obgleich er sonst durchaus ein Gegner aller Arrangements von Klavierwerken für Streichinstrumente war. Beethoven selbst hielt auf diese Bearbeitung große Stücke („das macht mir so leicht keiner nach", Brief vom 13. Juni 1802); sie erschien 1802 im Kunst- und Industrie-kontor und später auch bei Simrock (Neuausgabe 1875), ist aber in die große Gesamtausgabe nicht aufgenommen (vgl. „Musik" V, 4 [1904]: W. Altmann, „Ein vergessenes Streichquartett Beethovens"). Die Bearbeitung für Streich-quartett beweist, daß Beethoven die E-dur-Sonate Op. 14 I schätzte und Schindlers Berichte bezeugen, daß er auch die G-dur-Sonate Op. 14 II hochhielt. Schindler (Biographie S. 224) bezeichnet Op. 14 als „eins der inhaltsreichsten und leider wenigst bekannten Werke" was Lenz (III, 143) ansicht, ohne jedoch in den beiden Sonaten mehr zu finden, als „veredelte Sonatinen". Noch schärfer wendet sich E. von Elterlein („Beethovens Klaviersonaten" S. 62) gegen Schindlers Urteil und nennt die beiden Sonaten „nach der 4 händigen D-dur-Sonate Op. 6 vielleicht die schwächsten Werke" und meint, sie lägen dem Gehalte nach wohl vor Op. 2 zurück („Beethoven wird man vergebens darin suchen", a. a. O. S. 63). Reinecke geht zwar nicht so weit, bespricht sie aber vor Op. 10 und Op. 2, d. h., da er die Sonaten so geordnet (S. 7), daß er von den einfacheren zu den komplizierteren und bedeutenderen fort-schreitet, er hält sie für die wenigst bedeutenden. Doch nennt er die E-dur-Sonate „lieblich, zum Teil elegisch an-gehaucht" und macht mit Recht darauf aufmerksam, wie wenig Forte in dem ersten Satze verlangt ist und wie schnell jedes Forte wieder ins Piano umschlägt; „der ganze Satz hat etwas Weiches, Gedämpftes in der Grund-stimmung, Kraftausbrüche kommen kaum vor". Das Kopfthema erinnert mit seinem würdevollen Einher-gehen in Halben und mit seinen weiten Intervallen an das Thema des zweiten Couplets des Schlußrondo von Op. 13:



In beiden Themen ist es eigentlich nicht ganz korrekt, von Quartenschritten zu sprechen, da die Quarten hier wie dort zwischen den Taktmotiven liegen, also tote Intervalle sind, die gar nicht mit der Empfindung durchlaufen werden. Wohl aber faßt die Vorstellung die Sekundenschlüsse der Anfangs- und Endnoten der Motive auf:



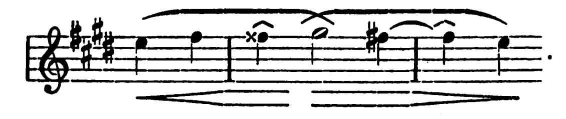
(Schwerpunktnoten h, cis, dis, e; in Op. 13: c, b, as). Die sequenzmäßige Bildung des Themas hat, wenn auch nicht im gleichen Umfange wie in Op 13, auch hier wieder Anlaß zur Einführung einer kontrapunktischen Manier gegeben, nämlich der Skalengänge der linken Hand in Per. VIII und IX. Unbegreiflich ist, warum sich der gute Lenz so über die gebrochenen Terzen Takt 5 bis 6a der ersten und achten Periode ereifert (S. 141: „von der alten Tretmühle am Klavier ist ein Passagenwerk übrig geblieben, das man bei Beethoven aber nicht leicht unterbringt ... Dieses leere Einschiebsel, eine enge Treppe in Terzen“ usw. Hätte Beethoven die Terzen nicht gebrochen, sondern einfach geschrieben:



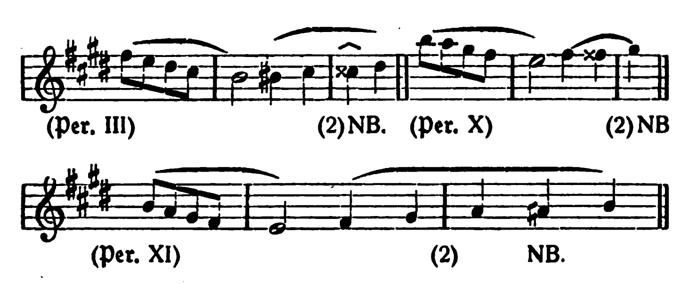
so wäre Lenzs Ereiferung unmöglich gewesen. Ich wüßte aber beim besten Willen nicht, was damit gebessert wäre. Die im allgemeinen zu konstatierende warme Begeisterung Lenzs für den Meister, treibt manchmal seltsame taube Blüten, wo er etwas Alltägliches wittern zu müssen glaubt. Das Motiv des Schlusses der ersten Periode



muß wohl als durch Verkürzung aus dem Anfangsmotiv entstanden angesehen werden. Die gezackte Linie des Anfangs macht sich als gemeinsames Merkmal geltend. Die zweite Periode hat einen fünftaktigen Vordersatz, der durch abermaliges Aufstützen auf den zweiten Takt (2a) zu erklären ist (also nicht durch eine Takttriole). Das chromatisch geartete 2. Thema (Per. III) hat im 3. bis 4. und 7.—8. Takt eine Synkopierung, die als Verschränkung der beiden Taktmotive definiert werden muß, da beide Male die Gipfelnote zunächst Vorhaltslösung, also Endnote ist, durch die Synkopierung aber zugleich Anfangsnote des Abstiegs wird. Natürlich muß dieser Sachverhalt durch Akzentuierung im Vortrag verdeutlicht werden:



Bei der Wiederkehr nach der Durchführung Per. X—XI weist das 2. Thema ein paar kleine Abweichungen der Motivgrenzen auf, die nicht übersehen werden dürfen:

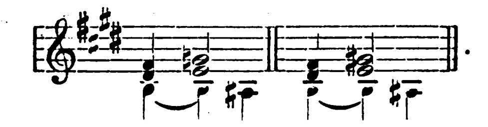


Das zweite Taktmotiv hat in Periode III weibliche Endung (c^{x}—dis = 2‹ 3), Per. X dagegen männliche Endung (gis = 3) und Per. XI gar Endung auf das 3. Viertel (a ais h = 4—4‹—5). Es versteht sich von selbst, daß weder eine Berechtigung noch auch nur ein Schein von Berechtigung vorliegt, diese Abweichungen auszumerzen. Dieselben sind entstanden durch Verschiebung der Chromatik auf andere Stufen (III: 1—1‹ 2 | 2‹ 3, X: 2—2‹ | 3, XI: 2—3 | 4—4‹ 5).

Die stärkste Veränderung bringt Periode XI, da sie statt der Terz die Quinte des Akkords als Endton hat. Die Orthographie Beethovens ist hier durchweg peinlich korrekt, was bekanntlich bei chromatischen Skalen nichts weniger als selbstverständlich ist. Unter den Anhängen und Epilogen des zweiten Themas (Per. V—VI) läuft das Motiv von Periode VI Gefahr, mißverstanden zu werden, nämlich mit der langen Note als Ende, mit Nichtbeachtung des Umstandes, daß sie übergebunden (synkopiert ist) und erst nach der Auflösung des Quartsextakkords bedarf:



W. Nagel a. a. O., S. 143, hat die Stelle nicht verstanden, da er die Synkopierung ignoriert und nur notiert:



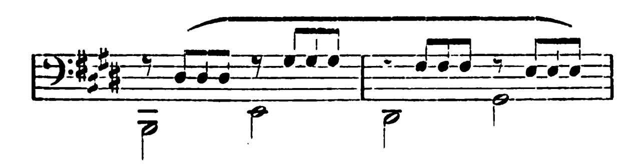
Auch der nächste Fortgang bringt noch eine Klippe für rhythmische Anfänger, nämlich die weibliche Endung fis h:



Auch hier wird leicht falsch gelesen:



(volltaktig, anbetont). Leider sagen mir meine Lehrerfahrungen, daß dieses Lesen der Phrasen, beginnend mit dem schweren Takte, den Mindergeschulten nur allzu nahe liegt. Natürlich wächst dann dem letzten Epilog auch die vorausgehend abschließende Tonika zu:



W. Nagel liest auch zu Anfang der Durchführung (Per. VII, Takt 4ff.) so falsch wie nur möglich:



beginnend mit dem hohen e^3, das doch selbstverständlich Schluß der vorausgehenden Phrase ist:



da sich dieser 2taktige Rhythmus noch mehrmals wiederholt (4—6c), so ist selbstverständlich, daß Nagel ihn fortlaufend als mit der langen Note beginnend versteht. Darin werden ihm nun freilich selbst rhythmisch ganz Unkultivierte ungern folgen, da sie vielmehr dazu neigen, die lange Note als Ende zu hören, was diesmal richtig ist. Ein kräftiger Protest dagegen, daß Nagel sich als berufenen Interpreten des echten Beethoven vorstellt, ist darum wohl angebracht. Sagt er doch Bd. 1 S. V seiner Analysen: „An Beethoven wird heute viel zu viel herumphilosophiert und spekuliert; es ist Zeit, daß dem ein Ende gemacht werde, daß der echte Beethoven wieder mehr zu Worte komme“ (!!).

Die XIII Perioden des Satzes verteilen sich auf die 3 Teile wie folgt:

1. Teil (Themenaufstellung) **I—VI.**

I (Kopfthema): 1—6 (= 5a),—6a, 7—8, 7a—8a, 7b—8b (= 1) [= 12 Takte].

II (Evolution): 1—2, 2a—4, 5—8, 8a [= 10 Takte].

III—IV (2. Thema): 1—8; 1—8 [= 16 Takte].

V—VI (Anhänge und Epiloge); V: 1—8; VI: 1—6, 5a—6a, 6b—8, 6c—8 [= 22 Takte].

2. Teil (Durchführung) **VII.**

VII: 1—6, 5a—6a, 5b—6b, 5c—6c, 7—8 (=4), 5—6, 5a—6a, 7—8, 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c, 7d—8d, 7e—8e (= 1) [= 31 Takte].

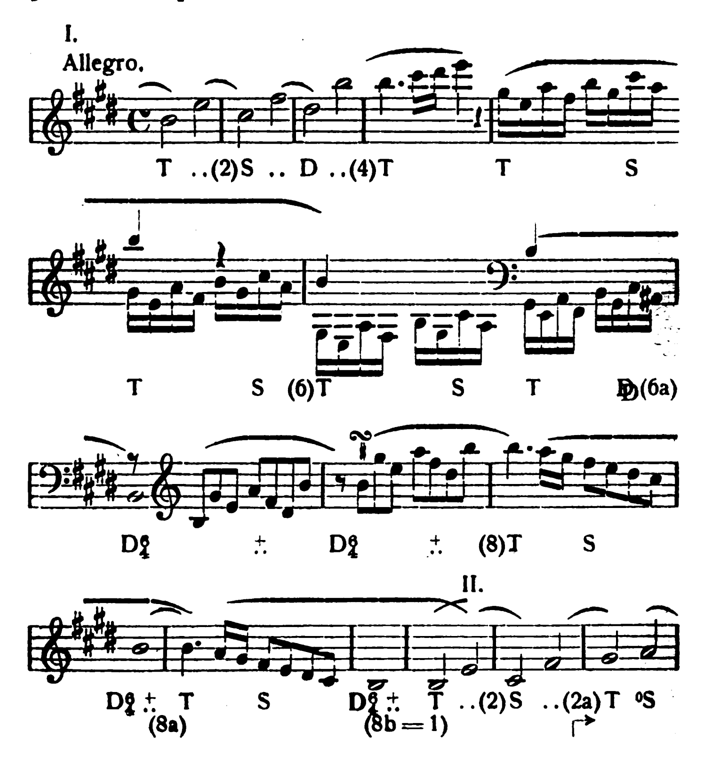
3. Teil (Wiederkehr der Themen) VIII—XIII.

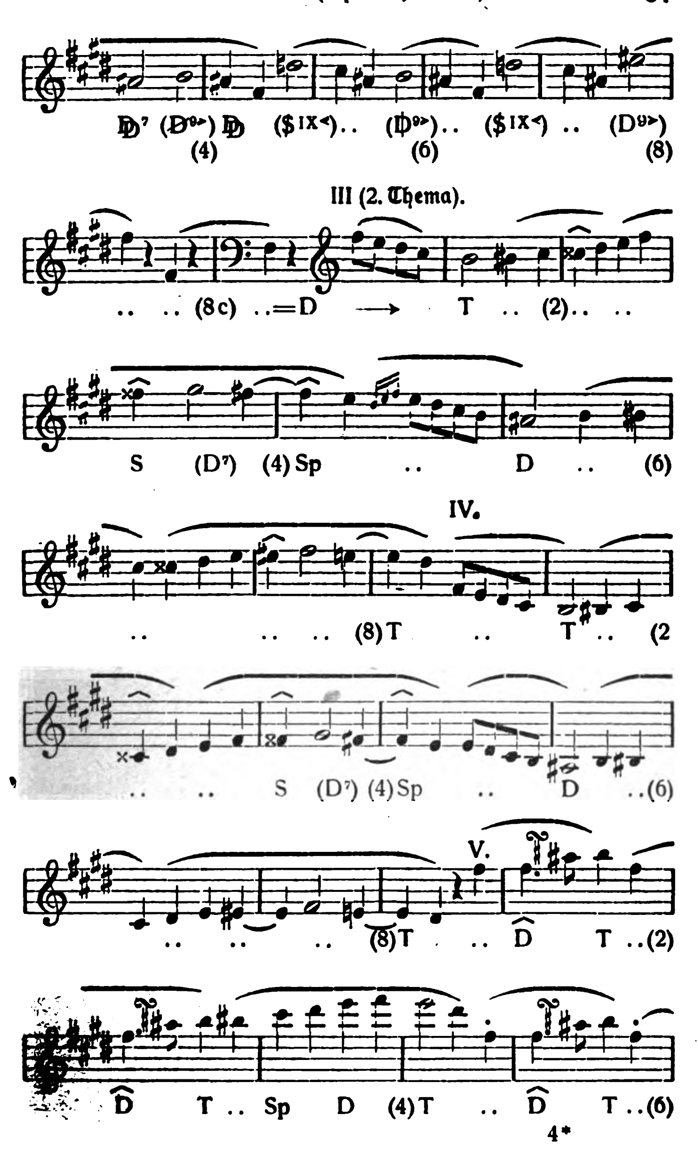
VIII (= I): 1—6 (=5a) —6a, 7a—8a, 7b—8b (= 2) [= 13 Takte].

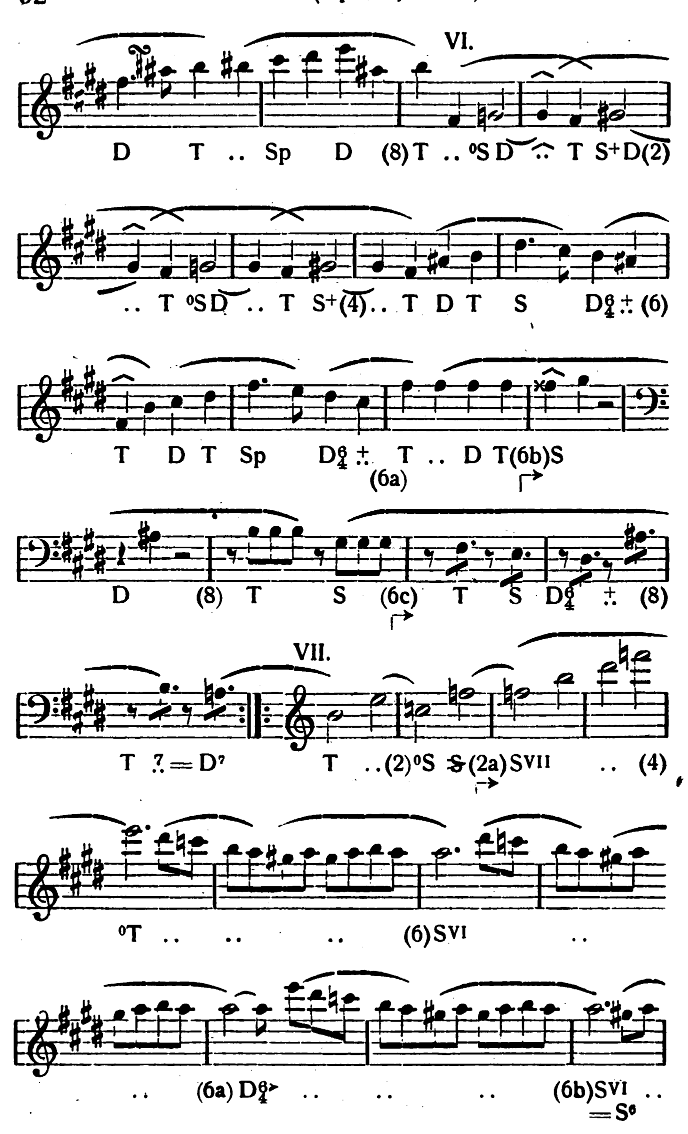
IX: 2, 3—4 (= 6), 7—8, 7a—8a, 7b—8b, 8c, 8d [= 11 Takte].

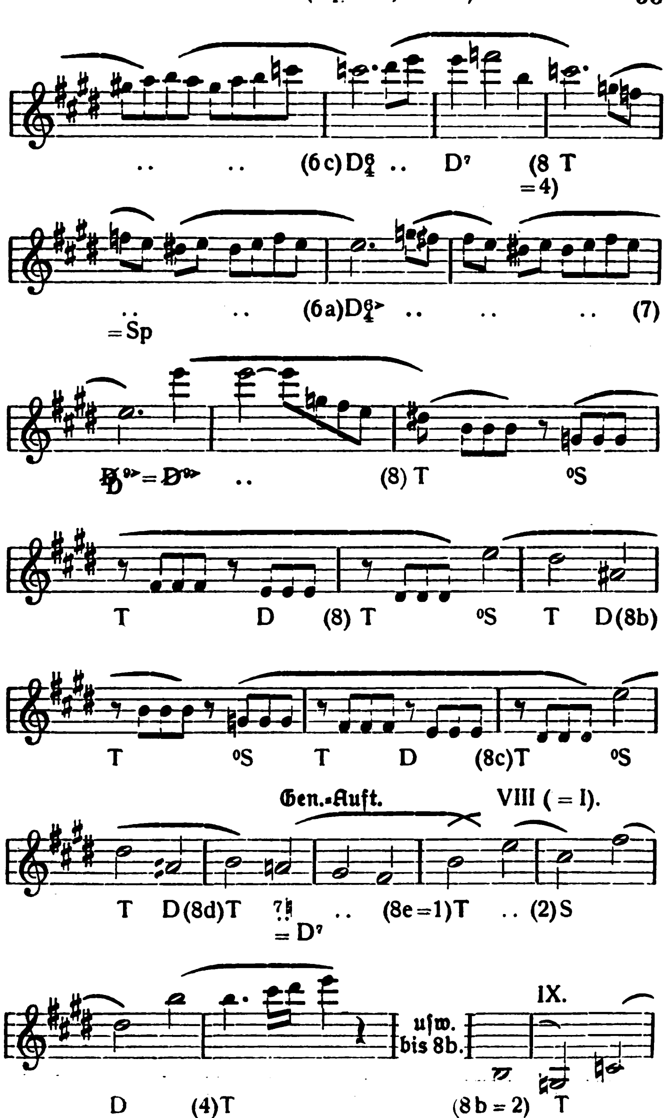
X—XI (= III—IV, 2. Thema); X: 1—8; XI: 1—8 [= 16 Takte].

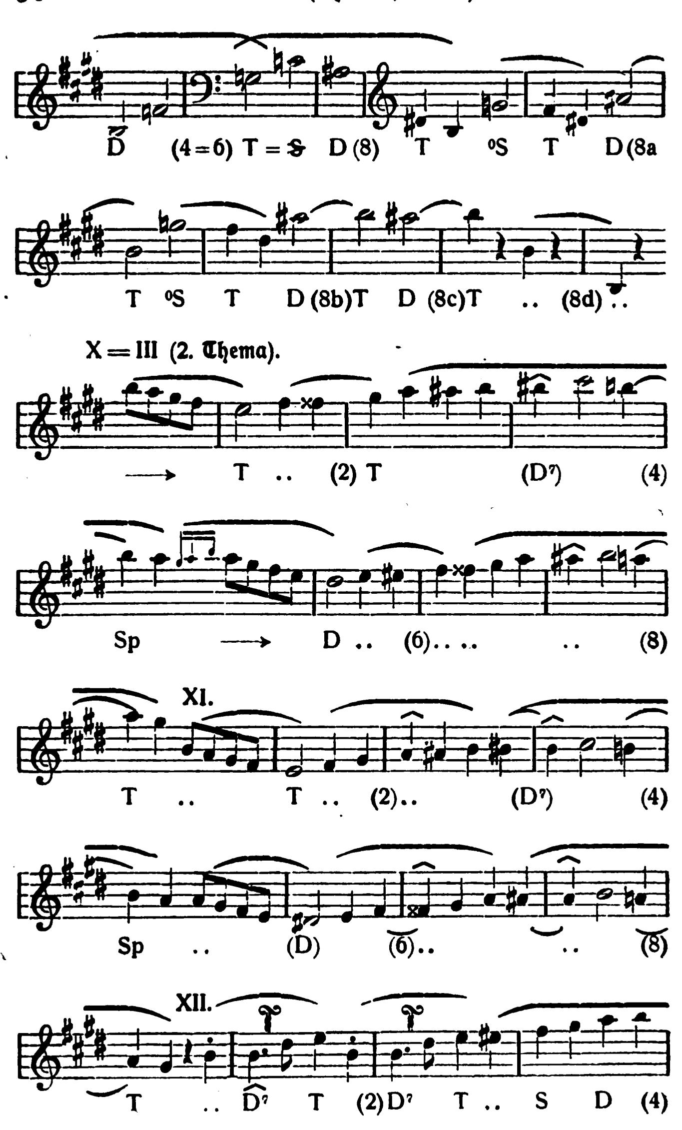
XII—XIII (= V—VI, Anhänge und Epiloge); XII: 1—8; XIII: 1—6, 5a—6a, 6b—8, 7a—8a, 7b—8b, ↱ 7c—8c, 7d—8d, 7e—8e, 7f—8f, 7g—8g, 8h [= 34 Takte].




(4) (6) (8)
III (2. Thema).
.. .. (8c) ..=D → T .. (2).. ..
S (D⁷) (4) Sp .. D .. (6)
IV.
.. .. .. (8) T .. T .. (2
.. .. S (D⁷) (4) Sp .. D ..(6)
V.
.. .. .. (8) T .. D T ..(2)
D T .. Sp D (4) T .. D T ..(6)


VI.
D T .. Sp D (8) T .. ⁰S D ∴ T S⁺D(2)
.. T ⁰S D .. T S⁺(4) .. T D T S D⁶₄ ∴ (6)
T D T Sp D⁶₄ ∴ T .. D T(6b)S
(6a)
D (8) T S (6c) T S D⁶₄ ∴ (8)
VII.
T 7 = D⁷ T ..(2)⁰S S(2a)SVII .. (4)
⁰T .. .. .. (6)SVI ..
.. (6a) D⁶₄ .. .. .. (6b)SVI ..
= S⁶


.. .. (6c)D 6/4 .. D7 (8 T =4)
.. =Sp .. (6a)D 6/4 .. .. .. (7)
D9> = D9> .. (8) T 0S
T D (8) T 0S T D(8b)
T 0S T D (8c)T 0S
Gen.-Auft. VIII (= I).
T D(8d)T 7 = D7 .. (8e=1)T .. (2)S
usw. bis 8b.
IX.
D (4)T (8b = 2) T


D (4=6) T = S D (8) T ⁰S T D (8a
T ⁰S T D (8b) T D (8c) T .. (8d) ..
X = III (2. Thema).
→ T .. (2) T (D⁷) (4)
Sp → D .. (6).... .. (8)
XI.
T .. T .. (2).. (D⁷) (4)
Sp .. (D) (6).. .. (8)
XII.
T .. D⁷ T (2) D⁷ T .. S D (4)

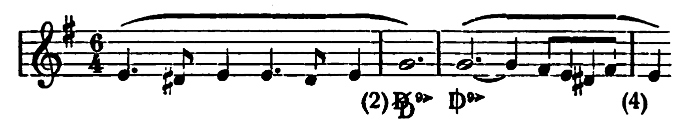

T .. D T .. (6) D T (D)
XII.
Sp D (8) T .. °S D T S+ D T F °S D
T S+ D (4) T .. Sp D (6)
T .. Sp D (6a) T .. (6b)
S D (8) T S D .. (8a)
S D .. (8b) T D T D (8c)
T D. D T (8d) T D (8e) T D
T D T D (8f) T D T D (8g) .. .. (8h) ..

Für den zweiten Satz, der Allegretto überschrieben ist, haben wir ein wichtiges Zeugnis Schindlers, daß dieses Allegretto zu den schnellen Tempi zählt: „Der zweite Satz Allegretto war nach Beethovens Vortrag mehr ein Allegro furioso. Im Maggiore war das Tempo gemäßigter.“ Speziell berichtet Schindler, daß Beethoven auf dem Akkord d f c im 43. Takt (Periode III, Takt 6) sehr lange verweilte, sodaß wir ihm eine Fermate geben dürfen. Schindlers Zeugnis ist sehr wertvoll. Es berechtigt uns, den Satz für die Analyse der Periodenbegrenzung im $^6/_4$- statt $^3/_4$-Takt zu lesen (𝅗𝅥.|𝅗𝅥.). Reineckes Charakterisierung des Satzes (a. a. O. S. 10) verträgt sich wohl nicht ganz mit der Art, wie Beethoven ihn nach Aussage Schindlers gespielt hat. „Stille Resignation“ sieht Reinecke darin und will jede rhythmische oder dynamische Schärfe in ihm vermieden sehen. Hätte ihn Beethoven so gespielt, so würde Schindler schwerlich von Allegro furioso geredet haben. Reinecke war wohl Schindlers Bericht nicht bekannt, da er den Satz als einen mäßig bewegten und nicht als einen leidenschaftlich bewegten ansieht und ihm höchstens gedämpfte Akzente zugesteht. Dagegen hat aber Reinecke sicher recht, wenn er in dem Trio (Maggiore) milden Trost sieht und dasselbe ganz piano zu halten rät.

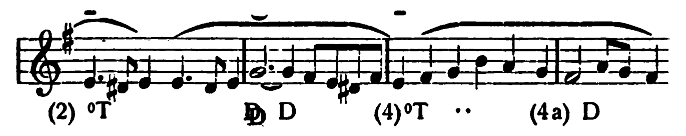
Der Bau des Kopfsatzes ist ein ungewöhnlicher und kaum zu enträtselnder, wenn man nicht statt des $^3/_4$- den $^6/_4$-Takt vorstellt. Die Schwierigkeit liegt in der mit *sf* bezeichneten Harmonie Đ$^{9>}$ (fis$^{9>}$), die sich unter dem übergebundenen g^1 in Đ^9 (h$^{9>}$) verwandelt. Man ist versucht, die Taktordnung so zu verstehen, daß zwei Zweitaktgruppen verschränkt sind, etwa so wie im ersten Satze von Op. 2 II im zweiten Thema:



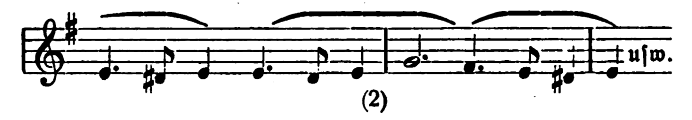
aber mit wirklicher Zusammenschiebung des 2. und 3. Taktes, also statt:



oder aber mit der Ordnung Schwer-Leicht-Schwer:



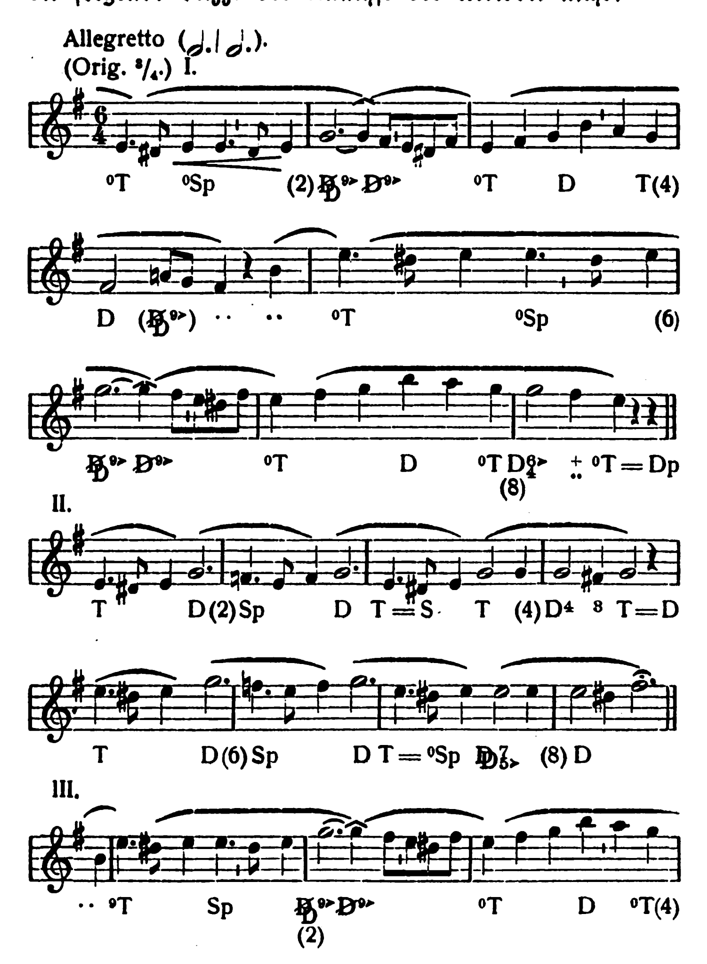
was für die ganze Periode andere Ordnung ergäbe: 2., 3—4, 4a; 6., 7—8, 8a, also ähnlich wie im ersten Satze des Themas der A-dur-(Waldmädchen-)Variationen, aber nicht mit 5-taktigen, sondern mit 4-taktigen Halbsätzen. So reizvoll diese Deutung wäre, ich glaube doch, daß sie falsch ist, weil die Viertaktigkeit doch faktisch vorliegt und ihre schlichte Deutung keineswegs unmöglich ist. Es bleibt dann also nur das seltene und interessante Vorkommnis der Überbrückung der Zäsur zwischen den Zweitaktgruppen durch Überbindung der Melodienote, also statt:

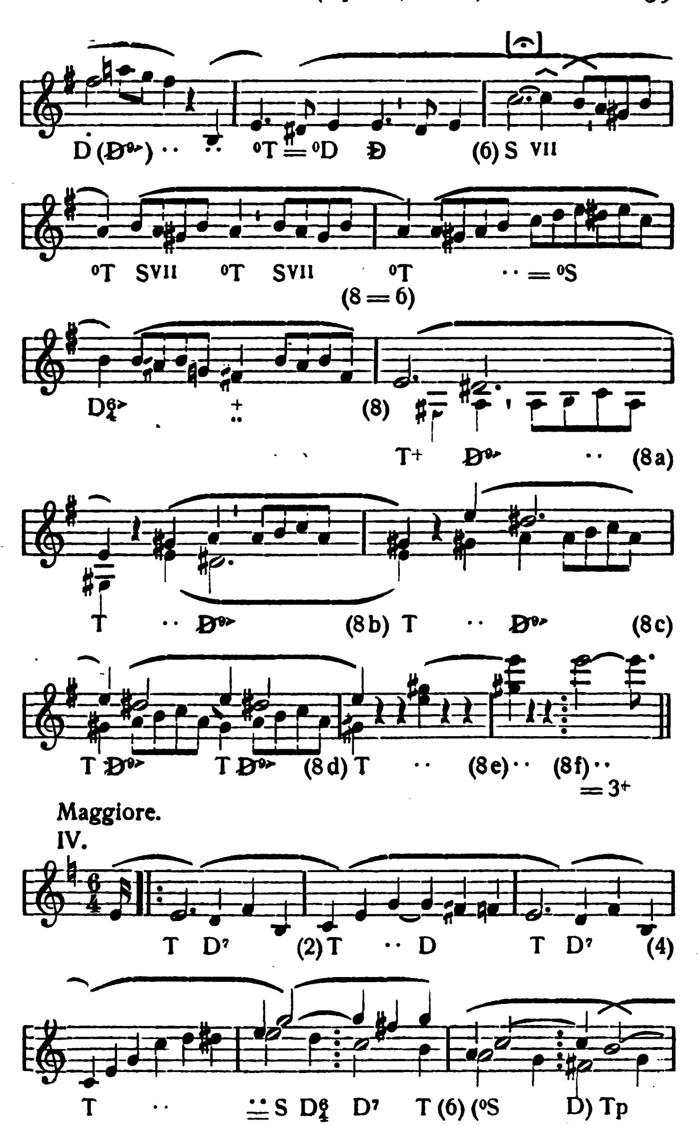


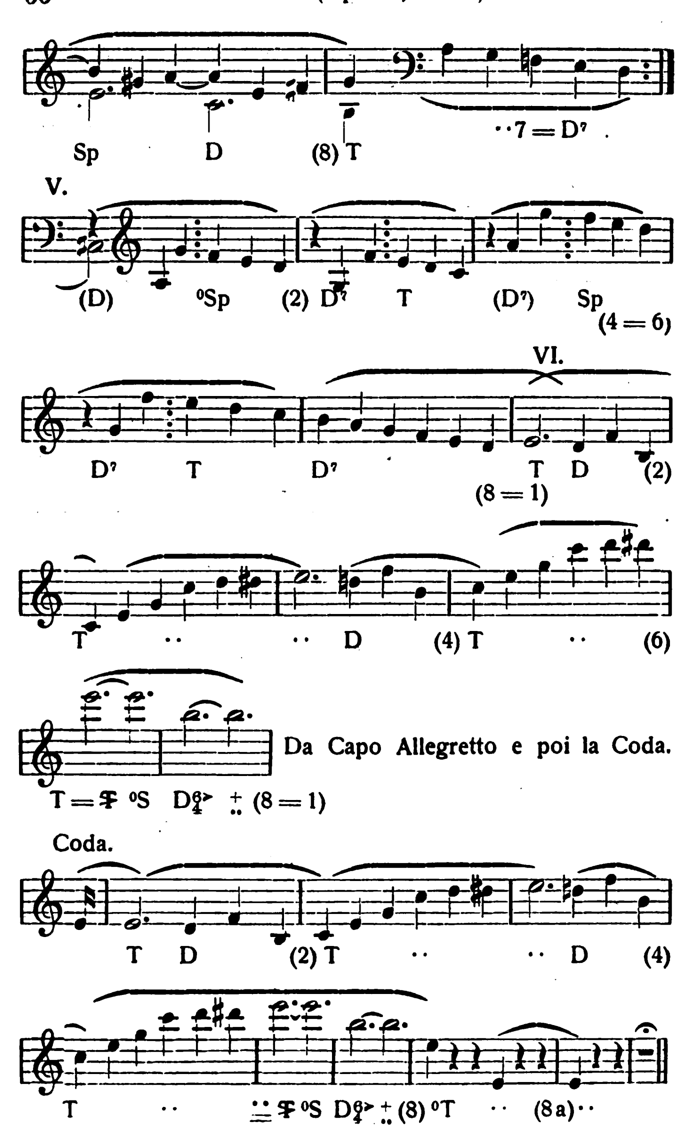
Die Aussage Schindlers, daß Beethoven auf dem c^2 Takt 6 der III. Periode „sehr lange“ verweilte, bestätigt jedenfalls, daß Beethoven die rhythmische Komplikation gefühlsmäßig vollkommen klar war, und daß er sie im Vortrage dem Hörer plausibel machte.

Gefährlich ist auch Periode II für schwache Rhythmiker, da die langen Noten nicht Ende, sondern Anfang der Taktmotive sind (Beethoven hat das durch *sf* markiert,

was aber das Mißverständnis doch nicht verhütet). Auch in der II. Periode ist die Deutung des Aufbaues als 2, 3—4, 4a, 6, 7—8, 8a, möglich, aber nicht nötig, daher von mir nicht empfohlen. Weiterer Erklärungen bedarf die folgende Skizze der Analyse der Melodie nicht:

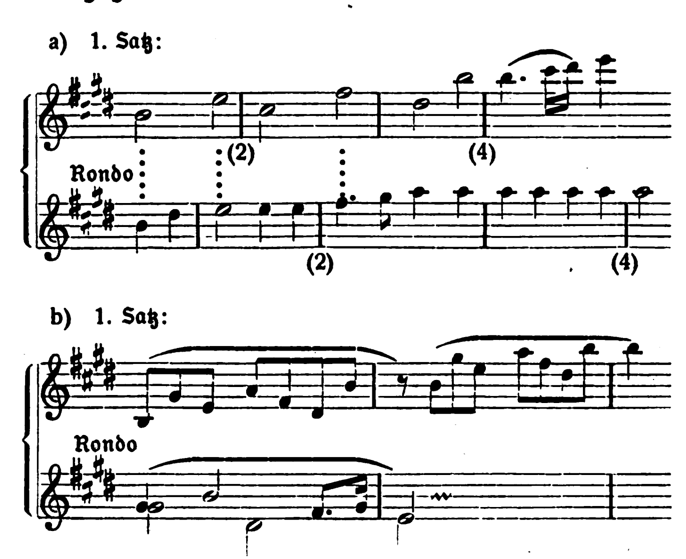



D (D°>) ·· ·· °T = °D D (6) S VII
°T SVII °T SVII °T ·· = °S
(8 = 6)
D6/4> + (8)
T+ D°> ·· (8a)
T ·· D°> (8b) T ·· D°> (8c)
T D°> T D°> (8d) T ·· (8e) ·· (8f) ··
= 3+
Maggiore.
IV.
T D7 (2) T ·· D T D7 (4)
T ·· S D6/4 D7 T (6) (°S D) Tp



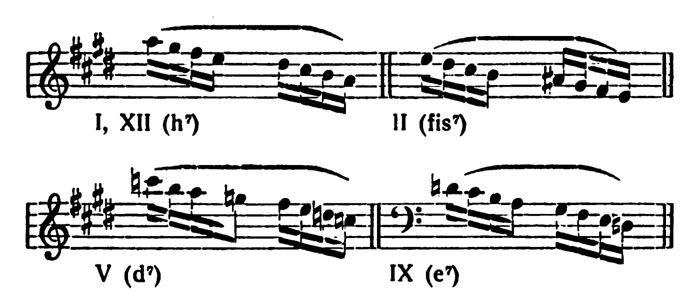
Sp D (8) T ··7 = D⁷
V.
(D) ⁰Sp (2) D⁷ T (D⁷) Sp (4 = 6)
VI.
D⁷ T D⁷ T D (2) (8 = 1)
T ·· ·· D (4) T ·· (6)
Da Capo Allegretto e poi la Coda.
T = ⁰S D (8 = 1)
Coda.
T D (2) T ·· ·· D (4)
T ·· ⁰S D (8) ⁰T ·· (8a)··

Der Schlußsatz, ein Rondo Allegro commodo ₵ ist thematisch dem ersten Satze nahe verwandt, wie man eher fühlt, als bestimmt erkennt. Doch lassen sich immerhin einige Beziehungen ad oculos demonstrieren. So ist offenbar gleich das Kopfthema dem des ersten Satzes analog gebildet:



Auch mahnt das Tonleitermotiv Takt 7—8a der zweiten Periode mit seinen schnellen Imitationen durch 4 Oktavlagen an die gebrochenen Terzengänge im Nachsatze der ersten Periode des ersten Satzes. Und Lenz hätte daher ebenso gut hier wie dort von der alten Tretmühle des Klaviers reden können. Das Rondothema, ein schlichter, achttaktiger Satz, tritt dreimal unverändert auf, ein viertes Mal synkopiert (Per. XI) und ein fünftes Mal als Coda (XII) zerzupft und mit chromatischen Fülltönen. Von den 3 Couplets sind das erste und dritte (Per. II—III und IX—X) thematisch identisch. Die Rondoform ist also

damit der Sonatenform angenähert und der in Periode III in H-dur und Periode X in A-dur mit Rückgang nach E-dur auftretende Gedanke ist daher als zweites Thema anzusprechen. Der zum zweiten Thema überführende modulierende (Evolutions-)Satz geht in Periode II nochmals von den Motiven des Kopfsatzes aus (Takt 1—4). In Periode IX ist er ganz mit dem Skalenmotiv gearbeitet, das in Periode II die Takte 7—8 bringen und die Anhänge weiter spinnen; doch sei nicht übersehen, daß auch bereits der Nachsatz von Periode I das Skalenmotiv gebracht hat. Auch der Evolutionssatz von Couplet 2, des bei weitem längsten der Couplets (Per. V—VII), dessen Kern in G-dur (Parallele der Variante) steht, findet den Weg zum neuen Seitenthema vom Vordersatze des Kopfthemas aus und ist sodann mit dem Skalenmotiv weiter gearbeitet. Es ist nur natürlich, daß in Periode II auf dem Wege zu H-dur dessen Dominante (fis⁷), in Periode V auf dem Wege zu G-dur dessen Dominante (d⁷), in Periode IX auf dem Wege zu A-dur dessen Dominante (e⁷) die Form des Skalenmotivs bestimmt und in Periode I und XII, wo die Haupttonart bleibt, die Dominante von E-dur (h⁷):



Da in allen 4 Fällen die Skala von der Septime zur Septime des Dominantakkords läuft, so ist die Funktion sehr bestimmt und den Fortgang vorbereitend. Da die Dominant-Septime immer die Quarte der Tonart ist, so bildet das Herabsteigen von dieser Quarte zum Tonart-

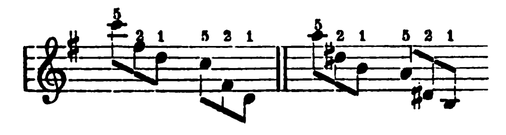
Grundtone (I, XII: a gis fis e, II: e dis cis h, V: c h a g, IX: d cis h a) in allen 4 Fällen den Kern der nachfolgenden Entwicklungen, aber mit mehr oder weniger auffallendem Beiwerk, am stärksten verhüllt in Periode II und IX:



Das zweite (längste) Couplet steht in der Mitte zwischen den beiden sonatenartig in der Tonartenordnung umgebildeten Themen von I—III und VIII—X mit der Bedeutung eines Trioteils, wie er der erweiterten Liedform eigen ist. Dem entspricht auch die stark kontrastierende Tonart (G-dur, die Parallele der Variante, die in Periode VII zur Variante selbst übergeht). Die chromatische Umgestaltung des Kopfthemas in der Coda ist nicht ganz streng orthographisch, sondern mehr der Schreibweise Mozarts entsprechend mit $7^{\natural}$ statt $6^{<}$ und $3^{>}$ statt $2^{<}$. Sonst schreibt Beethoven stets $2^{<}$ und $6^{<}$ in der ansteigenden chromatischen Skala (vgl. das zweite Thema des ersten Satzes unserer Sonate S. 47). In Periode XII müßte also eigentlich so geschrieben sein:



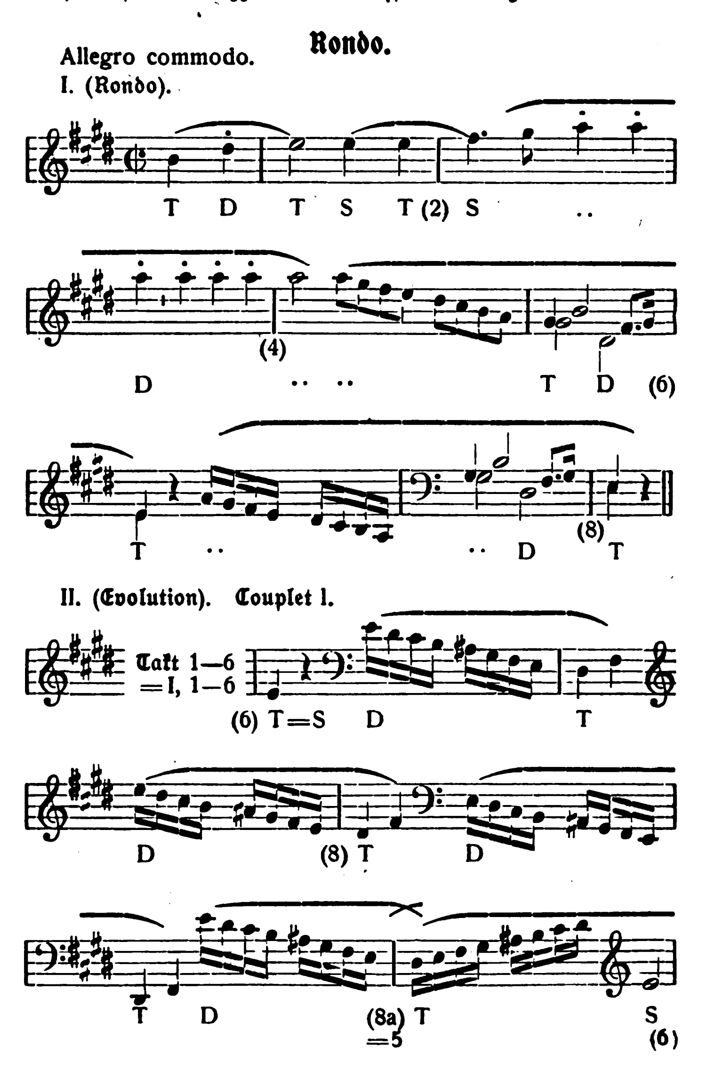
Zu den Achtelgängen in Periode VI sei darauf aufmerksam gemacht, daß der quintlose Septimenakkord am sichersten mit 5 2 1 5 2 1, also mit Übersetzen des 5. Fingers über den Daumen gespielt wird:

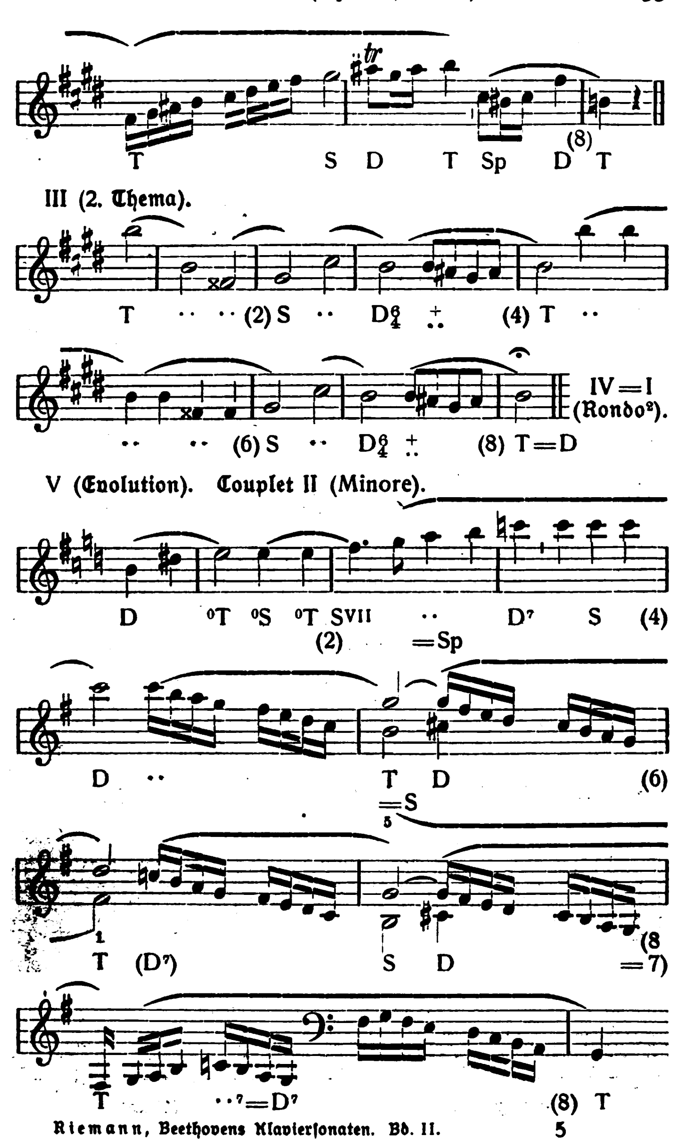


Hier ist die Skizze der Analyse des Satzes:

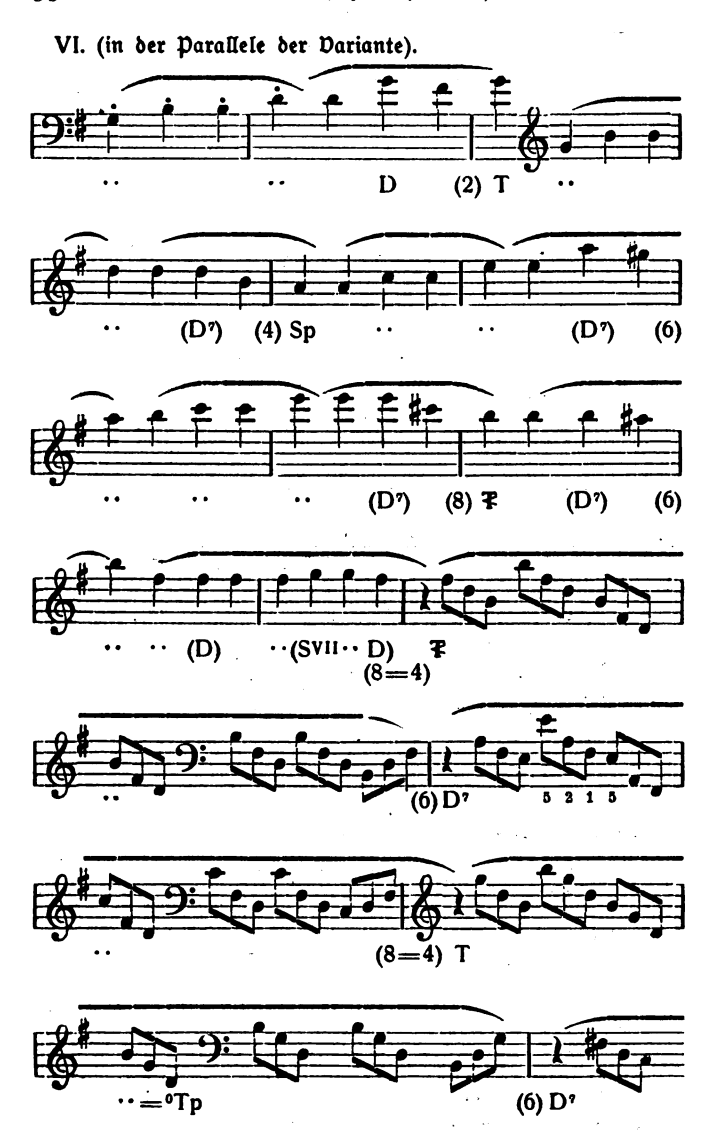
Rondo.

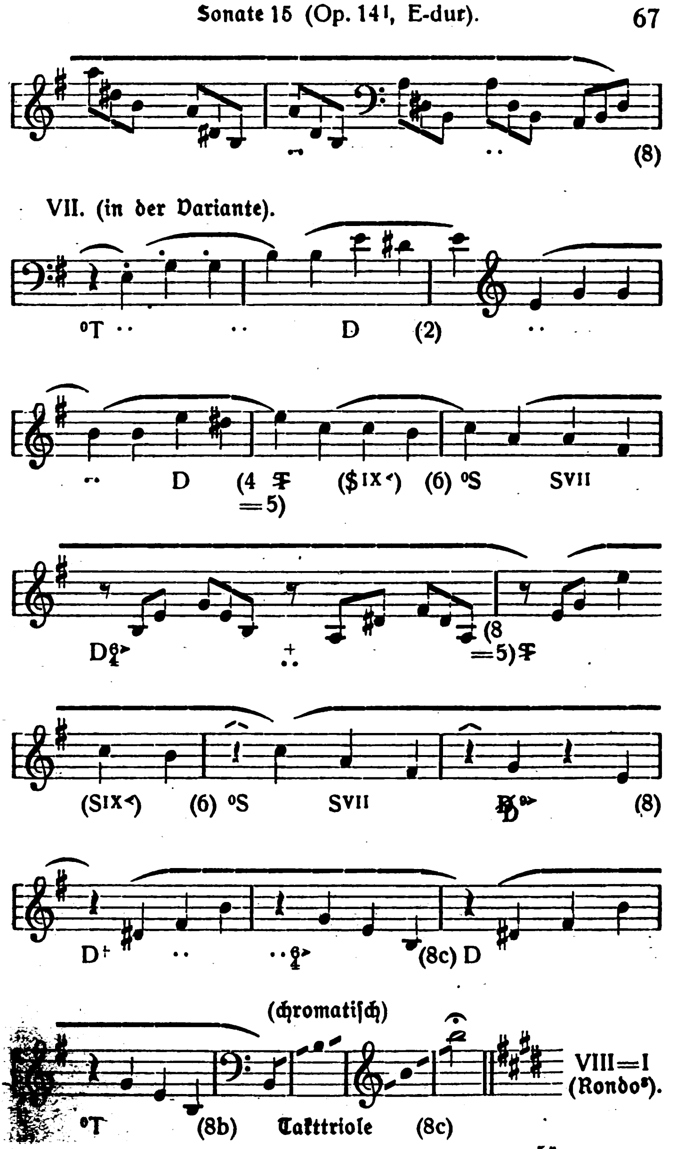
Allegro commodo.
I. (Rondo).




T S D T Sp D (8) T
III (2. Thema).
T .. .. (2) S .. D 6 4 + (4) T ..
.. .. (6) S .. D 6 4 + (8) T = D
IV = I (Rondo²).
V (Evolution). Couplet II (Minore).
D °T °S °T SVII (2) .. = Sp D⁷ S (4)
D .. T = S D (6)
T (D⁷) S D (8 = 7)
T ..⁷ = D⁷ (8) T

VI. (in der Parallele der Variante).




VII. (in der Variante).
(chromatisch)
Takttriole
VIII = I
(Rondo⁸).


IX (vgl. II, Evolution). Couplet III (IX—X).
··7=D7 T D7 (2)
T D7 T
D7 (4=5) T S (6)
tr tr
T S D T S D (8) T
X (in der Subdominante, 2. Thema).
T ·· ·· (2) S ·· D6/4 + ·· T ··
·· ·· 0S (S) 0Sp (D) ··
=S ! D9> D7
XI=I (Rondo)
T D T ·· (2)


S .. D (4) .. ..
T (D7) (6) Sp (8)
(arp.) .. .. .. D7 (8a) ..
XII (Coda, vgl. I)).
T D T S (2) .. T D D (4)
.. .. T D (6)
T D T S (6a)
T S D7 (8) T

Sonate 16 (Op. 14II, G-dur).

Der für diese Sonate gebräuchliche Beiname „Ehestandssonate“ hat insofern eine gewisse Berechtigung, als nach Aussage Schindlers (Biographie S. 224) die beiden Sonaten Op. 14 einen „Dialog zwischen Mann und Frau oder Liebhaber und Geliebte“ zum Inhalt haben sollten. In der G-dur-Sonate sei dieser Dialog wie seine Bedeutung prägnanter ausgedrückt und die Opposition der beiden eingeführten Hauptstimmen (Prinzipe) fühlbarer. „Beethoven nannte diese beiden Prinzipe das bittende und das widerstrebende“. Beiläufig sei angemerkt, daß Abt Vogler (wohl ein paar Jahre später) eine Sonate für Klavier und Streichquartett herausgegeben hat, die den Titel führt „Der eheliche Zwist“. Vielleicht hat Voglers Sonate zusammen mit Schindlers Bericht den Namen Ehestandssonate für Op. 14II aufbringen helfen. Eine nähere Ausdeutung der Motive im Sinne eines derartigen Programms halte ich für gänzlich verfehlt und aussichtslos. Stützen sich auch Schindlers Aussagen wirklich auf Äußerungen Beethovens selbst (woran zu zweifeln ein ernstlicher Grund nicht vorliegt), so wird man doch gut tun, in denselben nicht mehr zu suchen, als offen darin liegt. Ja vielleicht muß man sogar annehmen, daß der Versuch, Anhaltspunkte für den Vortrag zu geben, Beethoven zu Worten veranlaßt hat, die schon zu viel besagen. Wie dem auch sei, ich verzichte hier darauf, irgendwie in Detail den Inhalt des Dialogs auszudeuten und mache nur noch ein Fragezeichen zu der Bemerkung W. von Lenzs (a. a. O. S. 149) „die Vielfältigkeit gleichberechtigter Interpretationen ist der beste Beweis der vollbrachten Wirkung. Was so hin und her gefühlt, hin und her gedacht wird, das ist das eigentliche Leben der Kunst. Der Wert einer interpretativen Idee kann auch noch gegen den Komponisten Recht behalten“. (!?) Verzichten wir also auf programmatische Ausdeutung und beschränken wir uns auf die Darlegung der korrekten motivischen Gliederung des Thematischen, so läuft zu-

nächst gleich das Kopfthema Gefahr, bezüglich seiner Lage im Takt mißverstanden zu werden, wenn nicht der Vortrag den Sachverhalt verdeutlicht. Da das Anfangsmotiv zunächst einstimmig beginnt, so wird die Neigung zu bekämpfen sein, daß man den Schwerpunkt da sucht, wo die linke Hand einsetzt, also

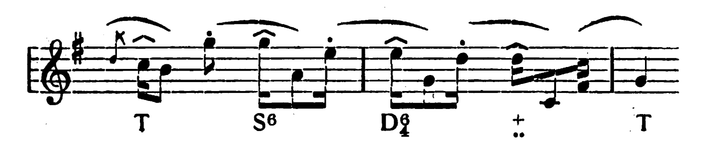


Damit wäre aber sowohl das „Bittende" als das „Widerstrebende" vernichtet (die beiden „Prinzipe" des Dialogs). Eine Verdeutlichung der Lage im Takt ist nur zu erreichen durch bestimmte Herausarbeitung des h der Oberstimme als Hauptnote, d. h. durch Steigerung bis zu diesem Tone und durch Verlängerung desselben (agogischer Akzent):

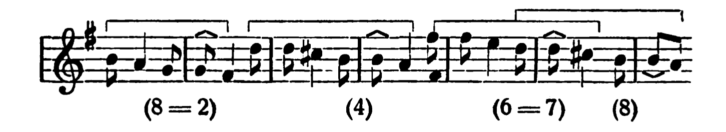


Das Motiv der Unterstimme ist Anschlußmotiv und hat als solches Anspruch auf crescendo zu seiner schwersten Note (d), aber in gehemmter Bewegung (System der Rhythmik und Metrik, S. 117).

Die erste Periode ist regulär achttaktig, doch sei auf die ausdrucksvollen weiblichen Endungen Takt 7—8 aufmerksam gemacht:



Daß diese weiblichen Endungen ohne weiter s verstanden werden, kommt daher, daß die erste ein Quareenvorhalt ist, (c—h = 4—3 in g^+). Freilich, daß man g—a in c^6 als Vorhalt hinnimmt, wo doch g als Quinte Harmonie-Bestandteil ist und sein Auflösungston nur die Sexte der Subdominante, bleibt merkwürdig genug. Das e g statt e d in d^6_4 ist wieder einfacher, dafür aber das d^2 c^1 als 8 7 in d^7 wieder komplizierter. Wer Karl Löwes Ballade „der Nöck" zur Hand hat, überzeuge sich, wie dort auf die Worte „Und taucht hinunter in die Flut" die Melodie eine beredsame Parallelstelle zu der unsrigen bildet. Der Septimenseufzer abwärts ist übrigens den Mannheimern des 18. Jahrhunderts, besonders Fr. X. Richter, etwas ganz Geläufiges. Von ihnen hat ihn Beethoven übernommen. Die zweite zum zweiten Thema überführende Periode bringt eine kleine Schwierigkeit für die Auffassung ihres Aufbaues durch 2 Dreitaktgruppen, deren erste die dritte und vierte Zweitaktgruppe verschränkt (6 = 7), während die zweite durch abermaliges Aufstützen auf den 6. Takt entsteht (6b, 7—8). Eine noch kompliziertere Deutung ist aber vielleicht noch besser. Da nämlich die 7 Takte:



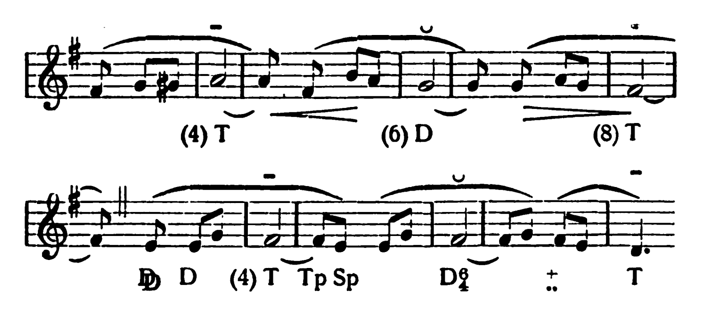
offensichtlich imitieren, so ist es vielleicht geboten, den mit g—fis erreichten 8. Takt zum 2. umzudeuten, und für den Schluß abermals eine Verschränkung der

Zweitaktgruppen (6 = 7) anzunehmen. Die weiter folgenden Anhänge bedürfen keiner Erklärung. Das zweite Thema füllt die Perioden III—IV, deren erste glatt verläuft, mit 3 Takten Anhang (8a = 6, 7—8b); die zweite nimmt das Motiv der Anhänge



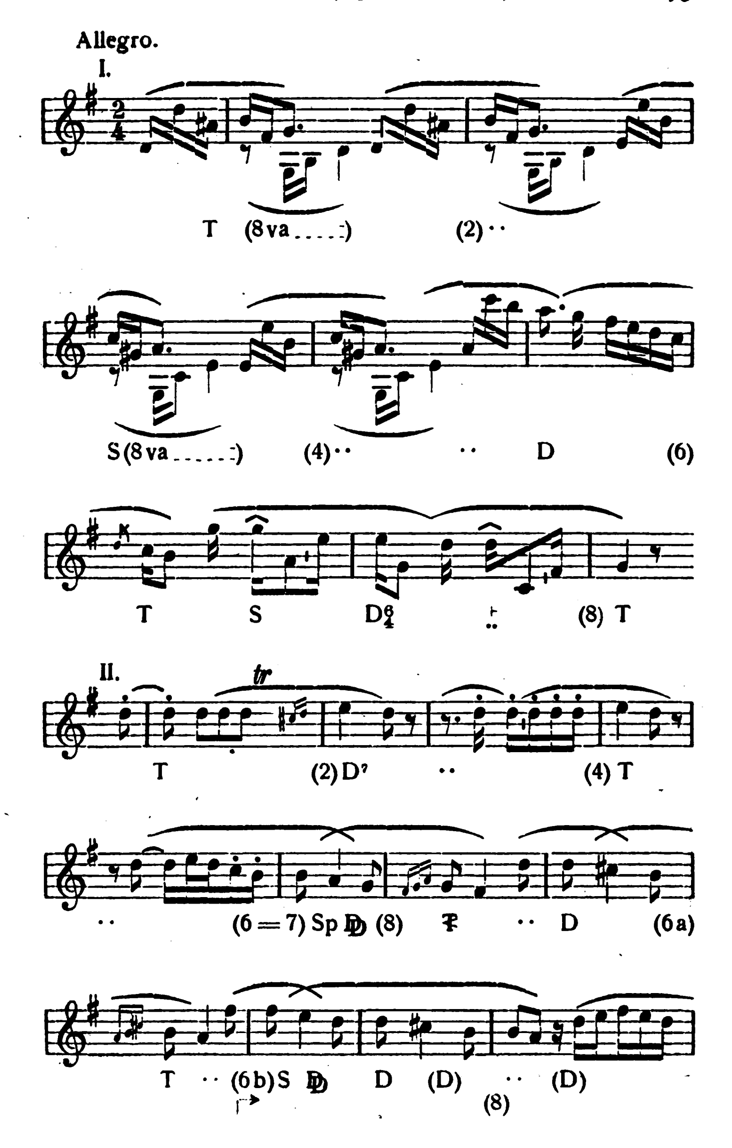
in der höheren Oktave abermals auf, stützt sich auf den wiederholten zweiten Takt auf (2a) und bestätigt den Abschluß zweitaktig (7a—8a). Die 5. und 6. Periode füllen die Epiloge; der Aufbau mit dem zweitaktigen Motiv (♪ ♫ | 𝅗𝅥 | ♪) ist dreigliedrig, d. h. die Periode umfaßt nur 3 mal 2 Takte und die Zweitaktgruppen haben die Ordnung Schwer, Leicht, Schwer. Die Taktzahlen laufen daher: V: 4—◡5, 6—◡7, 8—◡9; VI: 4—◡5, 6—◡7, 8, mit 5 Takten Anhang (7d—8d, 7e—8e, ◡9).

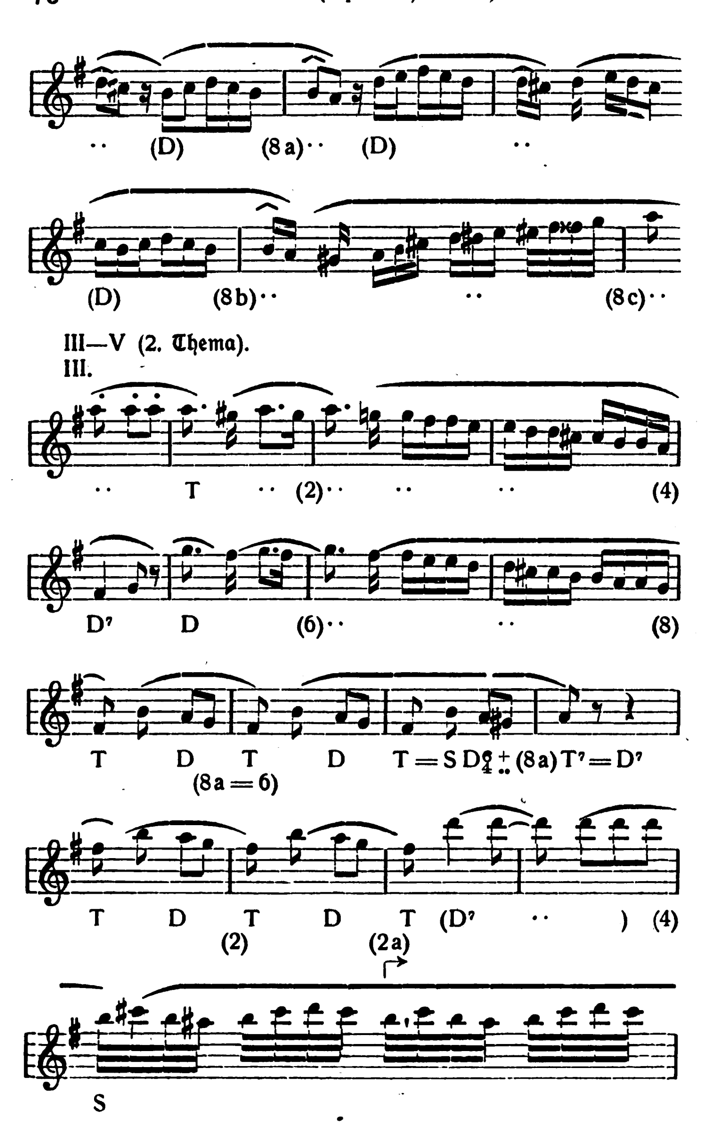
Hier wird wieder einmal die Wichtigkeit der Vertiefung der rhythmischen Theorie evident. Der Spieler wird sich nicht eher behaglich fühlen, als bis er das Eintreten der Dreigliedrigkeit begriffen hat:

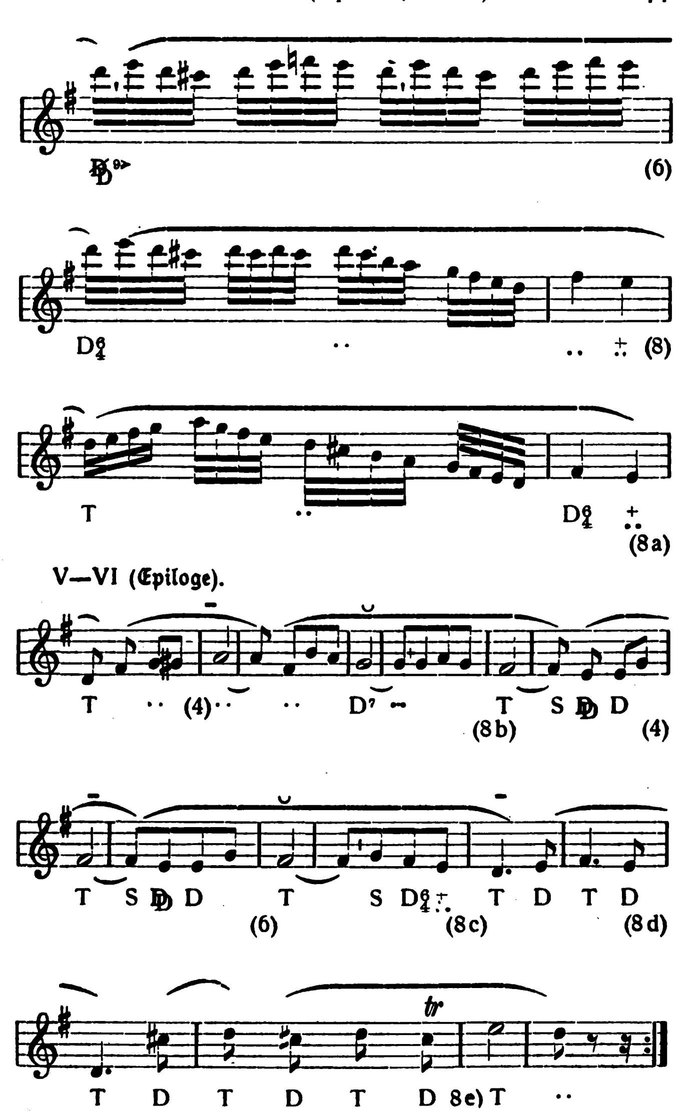


In der Parallelstelle (Periode XVI—XVII) ist die zweite Periode (XVII) voll achttaktig, hat also nicht die

Ordnung Schwer-Leicht-Schwer. Das ist zwar an sich leichter verständlich, wirkt aber doch durch seinen Widerspruch gegen die erste Fassung eher verwirrend als aufklärend. Ich nehme Gelegenheit, auf meinen Aufsatz im Jahrbuche der Musikbibliothek Peters 1916 hinzuweisen („Neue Beiträge zur Lehre von den Tonvorstellungen: Typische Bahnen und Sonderphänomene der Tonvorstellung auf rhythmischem Gebiete"), der mit einer Anzahl von typischen und Ausnahmsbildungen im Periodenbau bekannt macht. Meine Ausführungen verfolgen den Zweck, den auffassenden Hörer in Stand zu setzen, mit selteneren Erscheinungen wie plötzlichem Wechsel zwischen dreitaktiger und zweitaktiger Ordnung fertig zu werden, ohne aus dem Geleise geworfen zu werden. Wenn auch der Nachweis solcher Möglichkeiten noch nicht die sichere Gewähr gibt, ohne orientierende Zusätze zu unserer üblichen Notierung, also ohne eine Phrasierungsbezeichnung jederzeit sofort das Richtige zu erkennen, so bahnt er doch in bemerkenswerter Weise eine solche Orientierung an. Da meine angeführte Studie sich auf Untersuchungen an Volksliedern, besonders slawischen, stützt und mit praktischen Beispielen belegt ist, so hoffe ich, daß sie Nutzen bringen wird. Die Skizze der Analyse der vollständigen Melodie des Satzes bedarf hiernach weiterer Bemerkungen nicht. Nur bezüglich der Tonartenordnung sei darauf hingewiesen, daß die Durchführung Periode VII—XI mit dem Kopfsatze in der Variante (!) beginnt, und bis zu Ende sich in B-Tonarten bewegt, die deren Verwandtschaftskreise angehören (B-moll, B-dur, As-dur [S! Per. IX], F-moll, G-moll, Es-dur), weshalb ich hier in der Analyse durchweg die Vorzeichnung der 2 ♭ der Variante belassen habe. Sie bildet also in ihrer Gesamtheit ein Minore. Eine kurze Coda, Periode XVII, greift noch einmal das Kopfthema auf und bringt im Nachsatze das Phänomen der Wiederholung des 6. Taktes mit folgender Takttriole für 6a—8a.

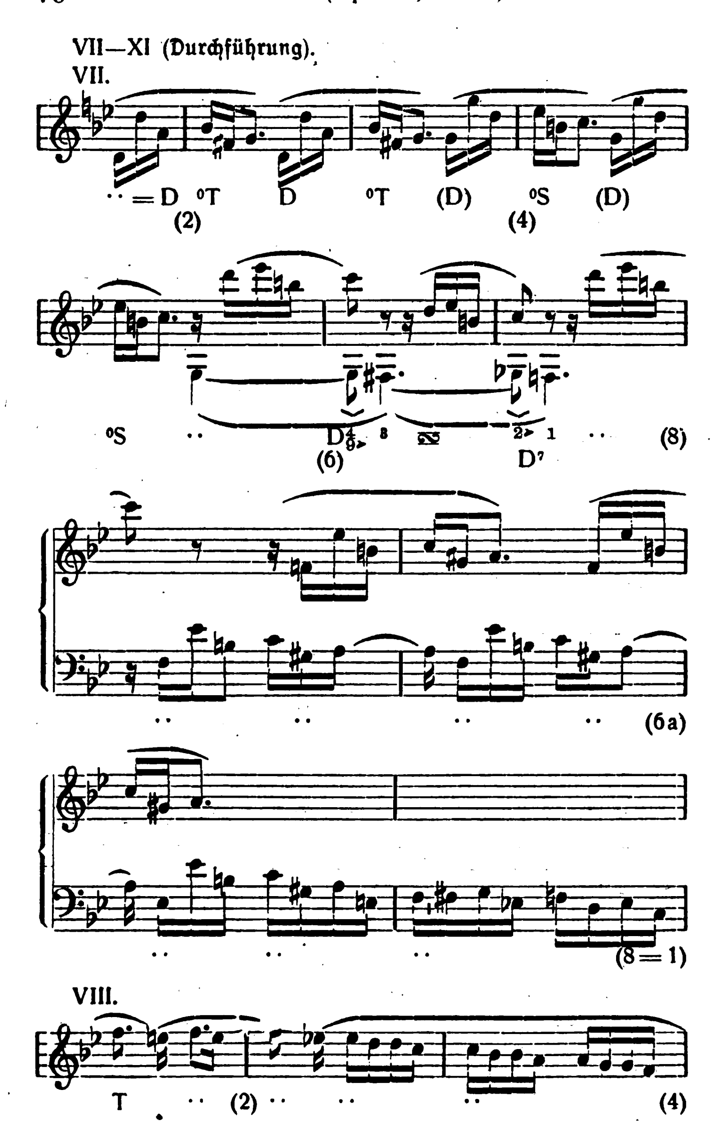

Allegro.
I.
T (8va.....)
(2)··
S (8va......)
(4)··
··
D
(6)
T
S
D 6 4
(8) T
II.
tr
T
(2) D7
··
(4) T
··
(6 = 7) Sp D (8)
T
··
D
(6a)
T
··
(6b) S D
D
(D)
··
(D)
(8)


.. (D) (8a).. (D) ..
(D) (8b).. .. (8c)..
III—V (2. Thema).
III.
.. T .. (2).. .. .. (4)
D7 D (6).. .. (8)
T D T D T = S D (8a) T7 = D7
(8a = 6)
T D T D T (D7 ..) (4)
(2) (2a)
S

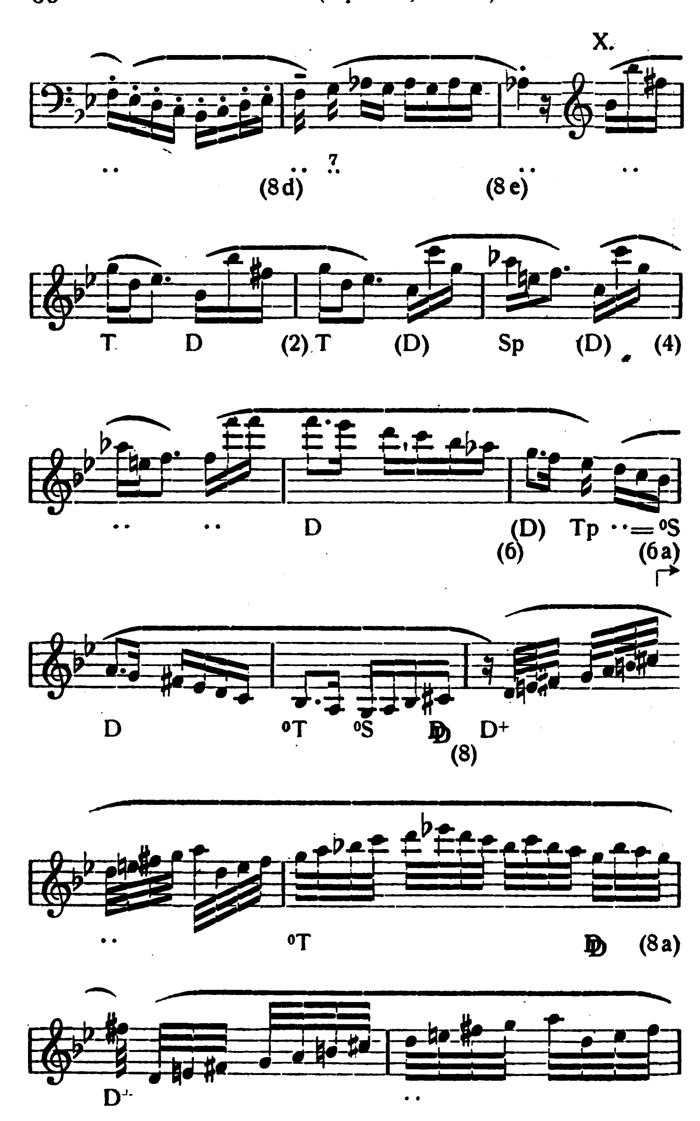

D⁹>
(6)
D⁶₄
(8)
T
D⁶₄
(8a)
V—VI (Epiloge).
T
(4)
D⁷
T
S
D
(8b)
(4)
T S D
(6)
T S D⁶₄
(8c)
T D T D
(8d)
tr
T D T D T D 8e) T

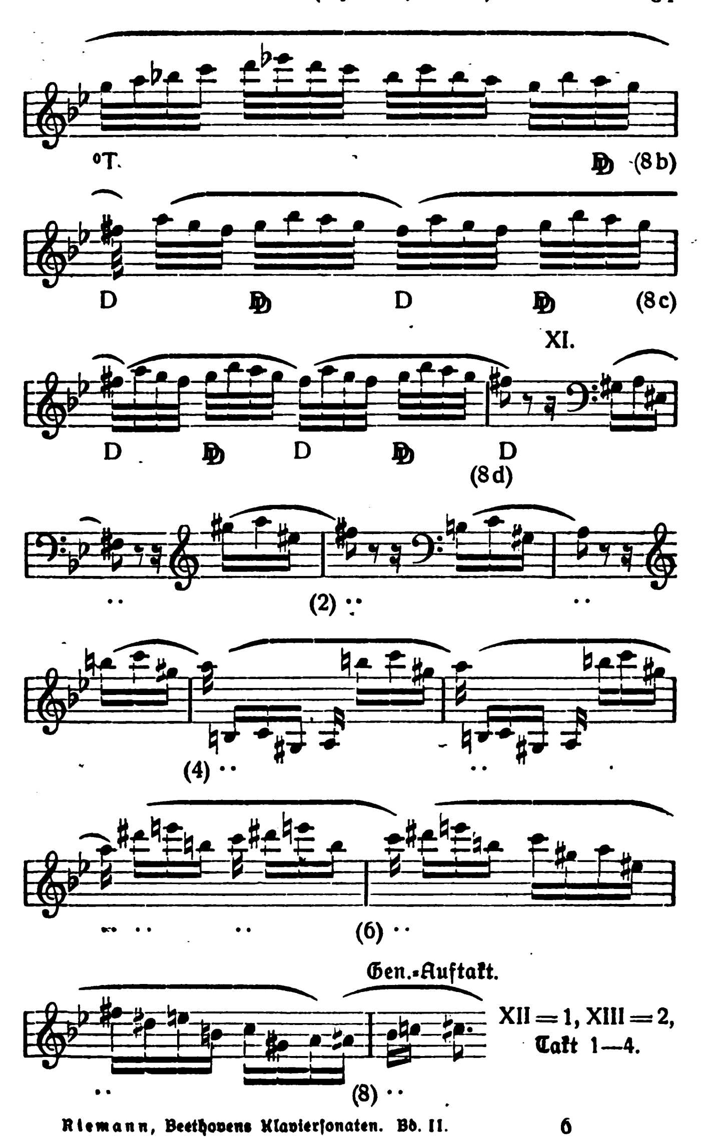
VII—XI (Durchführung).

VII.

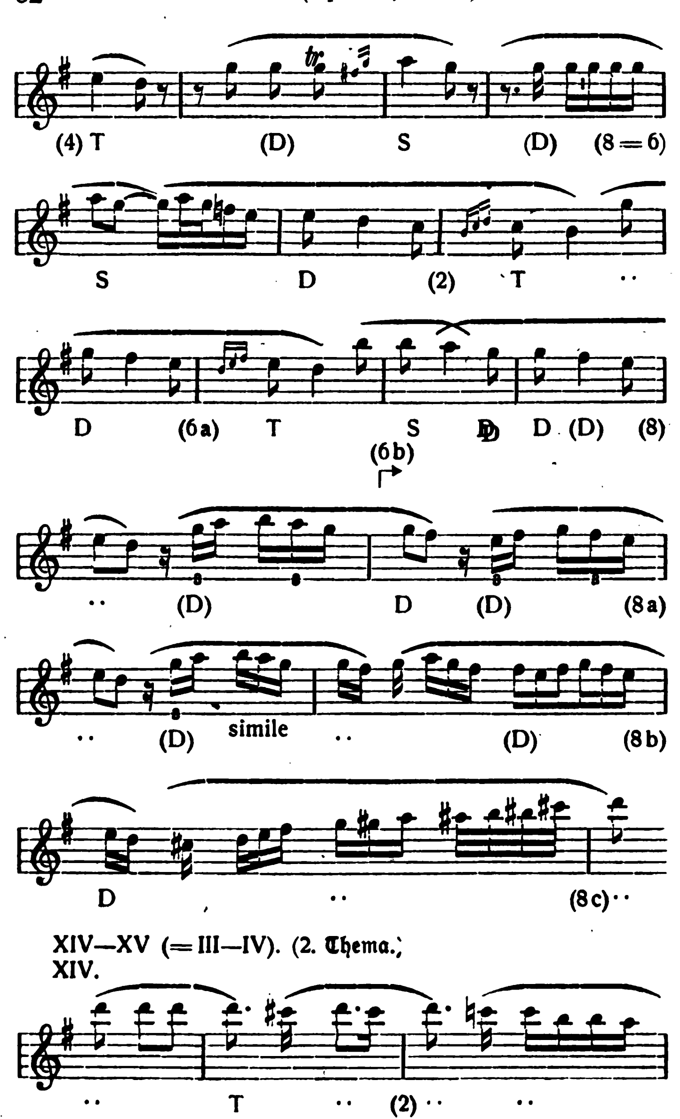


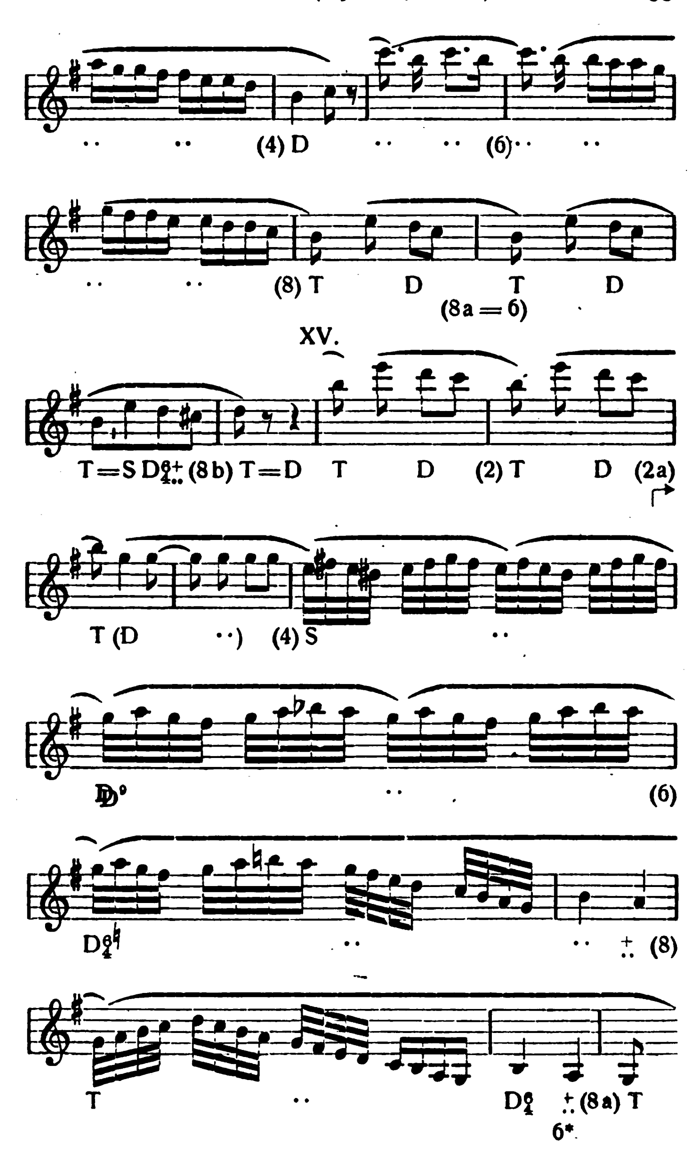

D
D⁷
(6)
(Dp) (8)
IX.
(2)
(2a)
D
(4)
⁰T
(6)
(6a)
D
(8 = 6)
⁰T
III
(8)
D
(8a)
(8b)
(8c)

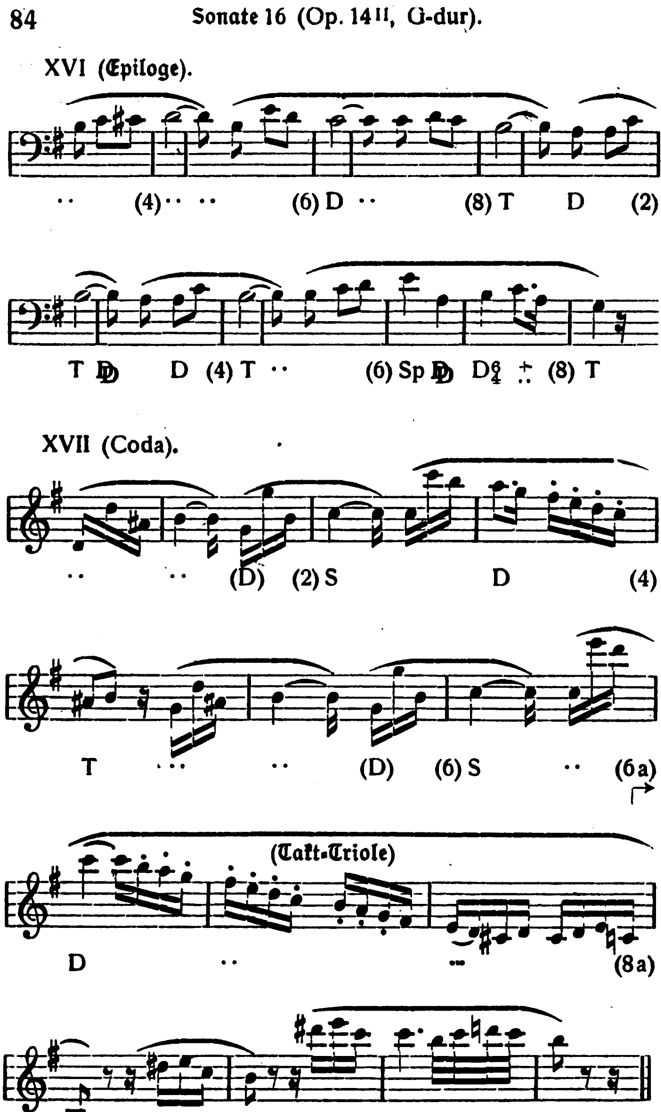

X.
(8d)
(8e)
T
D
(2) T
(D)
Sp
(D)
(4)
D
(D)
Tp
⁰S
(6)
(6a)
D
⁰T
⁰S
D+
(8)
⁰T
(8a)
D



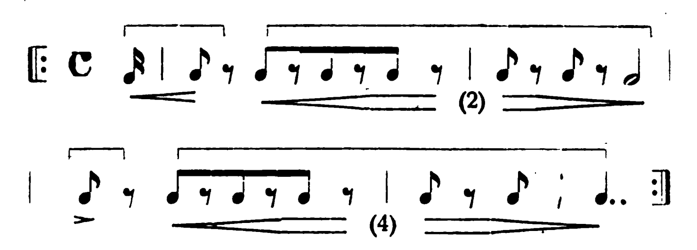
XII = 1, XIII = 2, Takt 1—4.


tr
(4) T (D) S (D) (8 = 6)
S D (2) T ..
D (6a) T S D D (D) (8)
(6b)
.. (D) D (D) (8a)
.. (D) simile .. (D) (8b)
D .. (8c)..
XIV—XV (= III—IV). (2. Thema.)
XIV.
.. T .. (2) .. ..

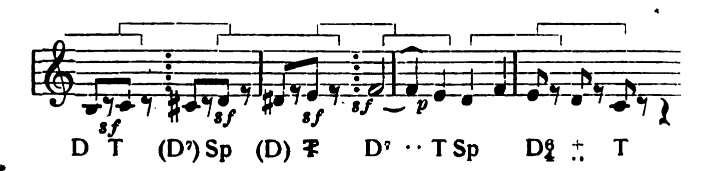

(4) D
(6)
(8) T
D
T
D
(8a = 6)
XV.
T = S D
(8 b) T = D
T
D
(2) T
D
(2a)
T (D
)
(4) S
(6)
(8)
T
(8a) T
6*


XVI (Epiloge).
(4) (6) D (8) T D (2)
T D D (4) T (6) Sp D D (8) T
XVII (Coda).
(D) (2) S D (4)
T (D) (6) S (6a)
(Takt-Triole)
D (8a)
T D (8b) T D (8c) T

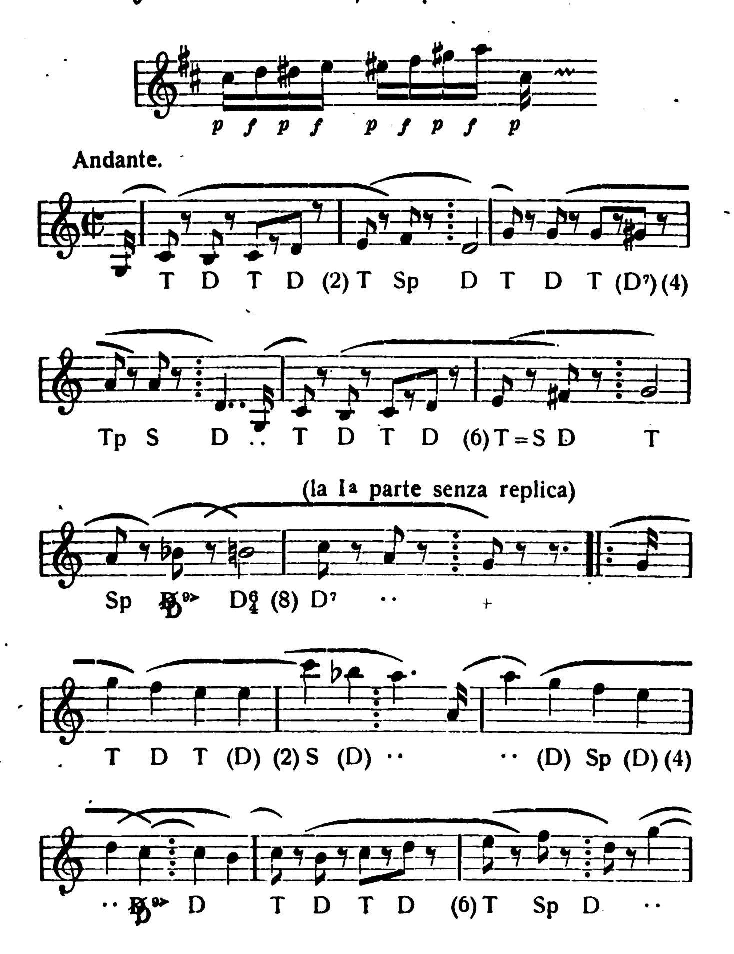
Der zweite Satz der Sonate ist ein sehr schlichtes Andante C-dur 𝄵 mit 3 einfachen Variationen. Das Thema besteht aus 2 Perioden, deren erste schlicht achttaktig ist, die zweite durch einen zweiten Nachsatz erweitert (5a—8a). In beiden Perioden haben sämtliche schweren Takte (2., 4., 6., 8.) Anschlußmotive, die die Schlußwirkungen auf die dritten Viertel verschieben. Wir haben daher fortgesetzt den Wechsel zwischen Taktmotiven mit kurzem Auftakt (oder ohne Auftakt) und männlicher Endung und solchen mit drei Vierteln Auftakt und Anschlußmotiven, die bis zum dritten Viertel oder bis zum Taktende reichen:

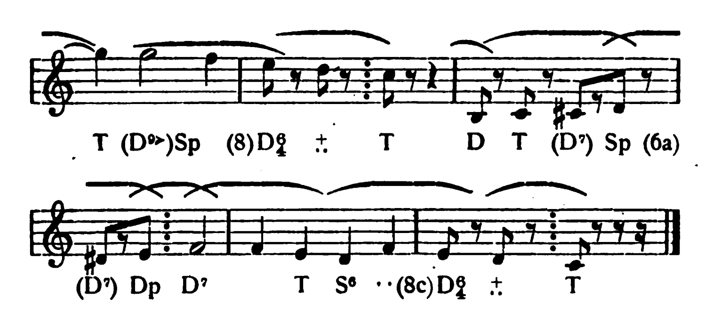


Der Vordersatz der zweiten Periode gibt das Staccato auf und bringt Legato in Vierteln; die beiden Nachsätze nehmen das Staccato wieder auf. Motivisch ordnen sich die Halbsätze in der bekannten typischen Weise: a, a, b, a, a (der dritte ist ein „Zwischenhalbsatz“). Der zweite Halbsatz der zweiten Periode bringt fortgesetzt Verschränkungen der Taktmotive und auch der Anschlußmotive, nämlich weibliche Endungen, deren Endtöne zugleich als neue Auftakte verstanden werden müssen, wie Beethoven bestimmt durch das Sforzato fordert:

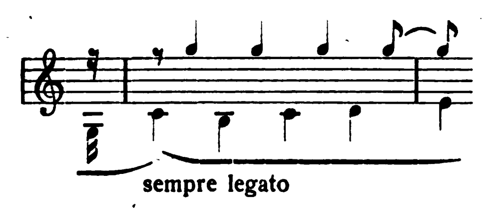


Diese Sforzati sind lediglich durch die Doppelphrasierung der Töne motiviert. Die Harmonieführung würde sie umgekehrt für die chromatischen Töne (Terzen der Zwischendominanten) fordern. Die Stelle ist daher eine Parallelbildung von Takt 7—8 der 11. Variation im Schlußsatze von Mozarts D-dur-Sonate, Köchel 284:





Die erste Variation legt die Melodie in die Oberstimme der linken Hand und kontrapunktiert synkopisch gegen dieselbe in der rechten Hand:



Der wiederholte Nachsatz 5a—8a der zweiten Periode verschiebt Sforzati auf die Dominanten, gibt also die Doppelphrasierung auf:



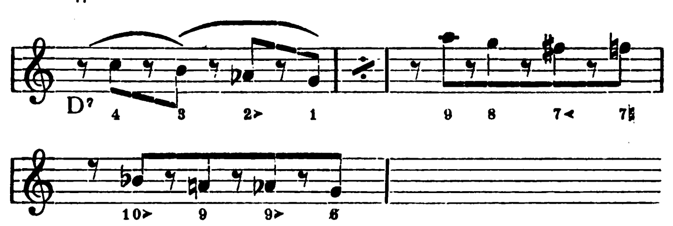
Die zweite Variation gibt wieder der Oberstimme die Melodie in kurzen Tönen (staccato), aber nachschlagend, so daß eigentlich Pausensynkopierung vorliegt:



Dabei verſteift ſich der Baß mehrfach auf orgelpunktartig immer wieder angegebene Töne, während die Mittelſtimme eine abwärtsgehende Sekundfolge durchzuführen ſucht:



Dieſe kontrapunktiſchen Manieren (gehende Mittelſtimme, obſtinater Baß) geben der Variation einen intimen Reiz. Zwiſchen die zweite und dritte (letzte) Variation ſchieben ſich vier Takte freie Überleitung ein, die durch Chromatik intereſſieren.



Die dritte Variation löſt die Harmonien in Sechzehntel auf und führt den Baß in ruhig ſchreitenden Vierteln legato:



Sechs Takte Schlußanhang in der Manier des Themas (Staccato in Achtel-Akkorden) ſchließen den Satz ab.

Der dritte (letzte) Satz der Sonate iſt ein Scherzo, Allegro assai $^6/_8$, in Rondoform. Doch iſt die Rondoform mit großer Freiheit gehandhabt und es ſtößt daher die klare Scheidung der Rondoteile und Couplets auf Schwierigkeiten. Aber die Schwierigkeiten ſind noch größere, wenn man eine Liedform annimmt, wozu der

trioartige Mittelsatz in C-dur (Per. IV—V) Anlaß geben könnte. Ganz ausgeschlossen ist aber die Zurückführung auf die Sonatenform, da ein zweites Thema, das transponiert wiederkehrte, nicht erkennbar ist. Da der Kopfsatz 5mal, ja 6mal auftritt, so bleibt die Annahme einer Rondoform doch wohl das richtigste. Abnorm ist dann aber das Auftreten des Rondothemas in C-dur (Subdominante, Per. VI) und F-dur (2. Subdominante!, Per. IX), was dann an die veraltete Konzertform erinnert. Der Satz umfaßt 11 unterscheidbare Perioden:

I (Rondo): 1—8 (= 4a), 5a—6a (= 7a), 7a—8a [= 11 Takte, in G-dur].

II (Zwischensatz, 1. Couplet): 1—8 (= 1) in E-moll und zurückführend nach G-dur [= 7 Takte].

III (Rondo[2]): = I., aber mit einem weiteren Nachsatze 5b—8b, der zur Subdominante leitet [= 15 Takte].

IV—V (Trio, 2. Couplet in C-dur); IV: 1—8; V: 1—8, 8a, 8b (= 4), 5—8, 7a—8a, 8b, 8c [= 26 Takte].

VI (= I): Rondo[3], in C-dur, zurückleitend zu G-dur mit Halbschluß auf d^{+}: 1—4 (=6), 7—8, 8a [= 7 Takte].

VII (= I, Rondo[4], in G-dur): 1—8 [8 Takte].

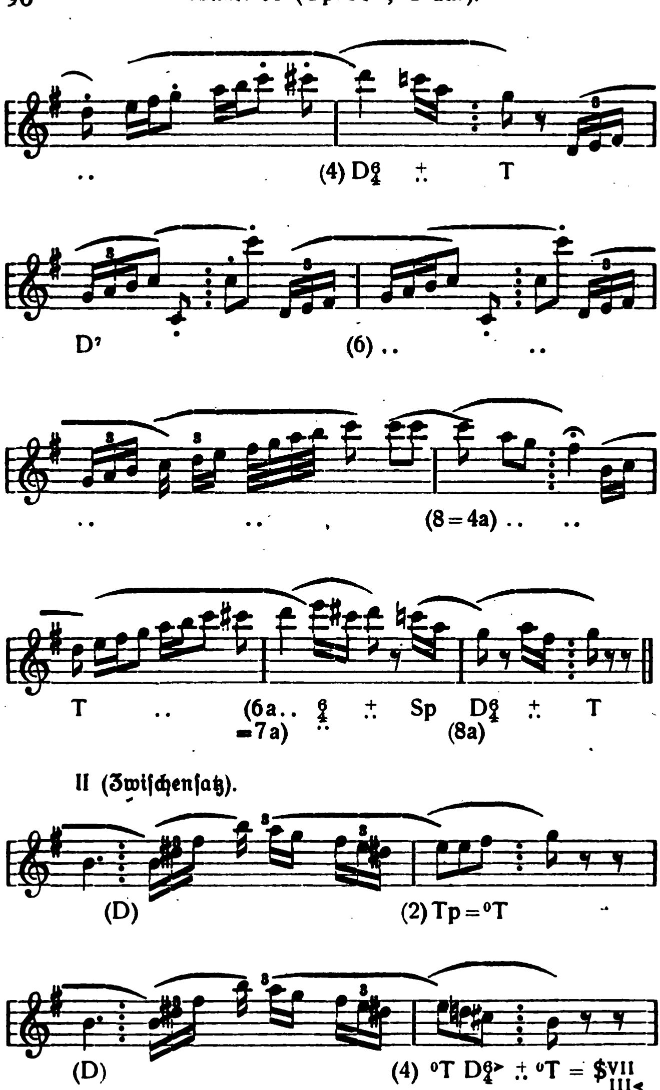
VIII (= II, aber überführend zu F-dur): 1—8 (= 1) [= 7 Takte].

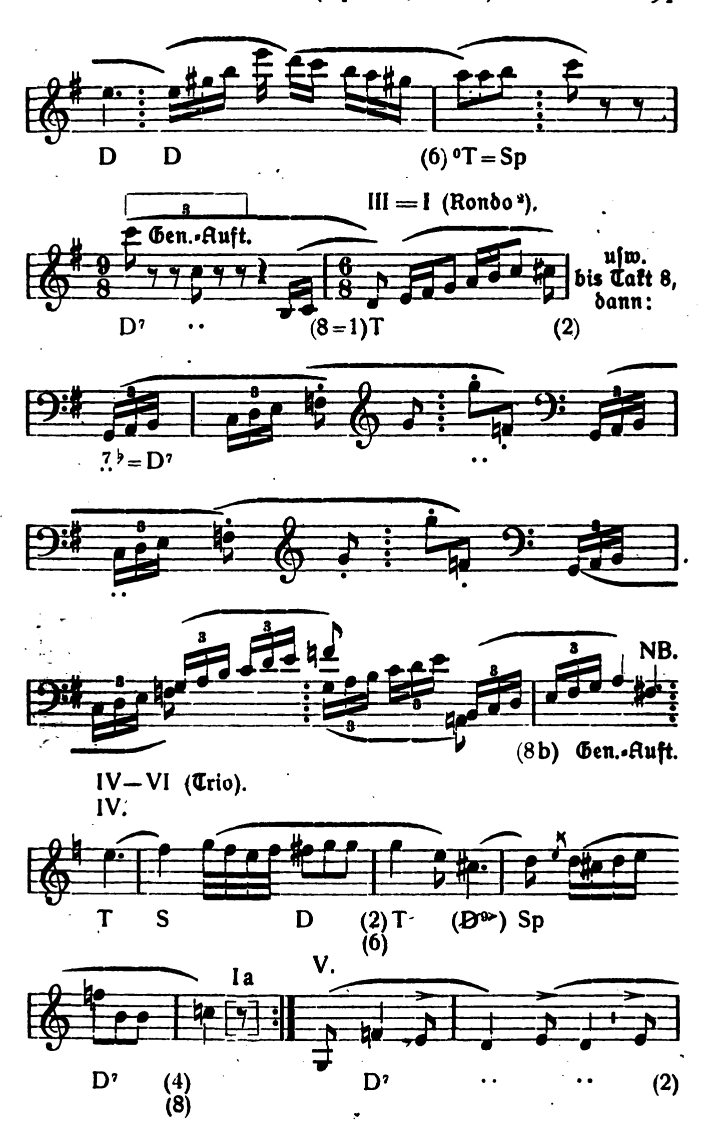
IX (= I., Rondo[5], in F-dur, schließend in G-dur): 1—4 (= 6), 7—8 [= 6 Takte].

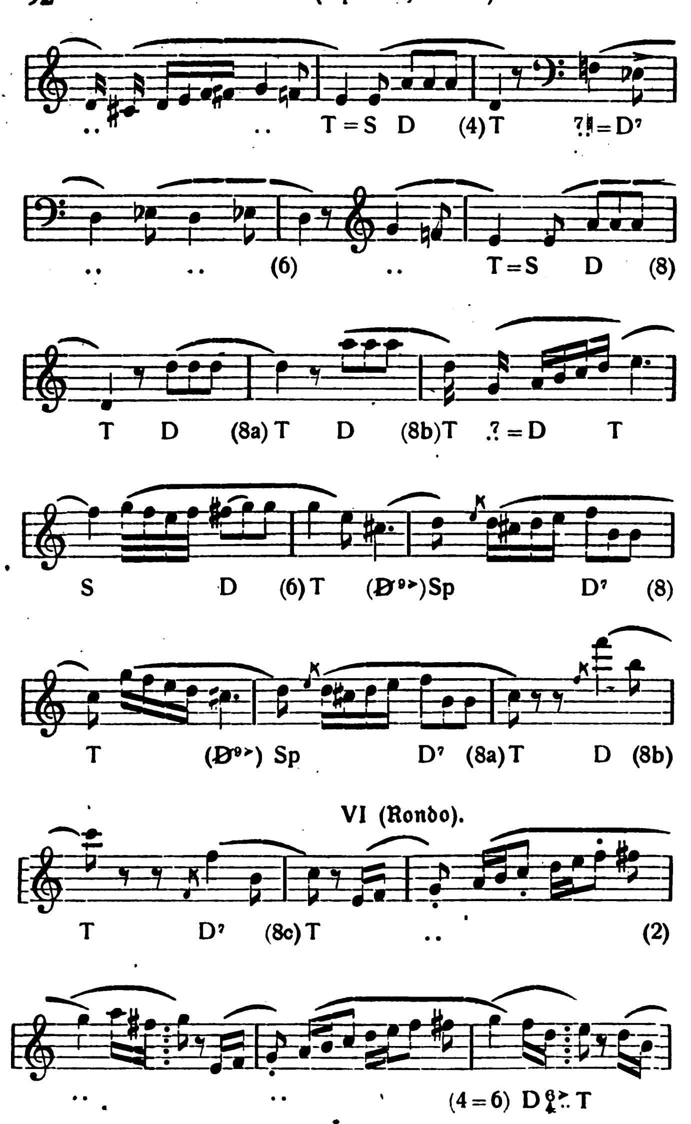
X—XI (Coda); X: 1—4, 4a, 4b, 4c, 5—6, 7—8; XI: 1—4, 4a, 4b, 4c, 5—8, (Rondo[6]:) 5—8, 8a, 8b, 8c [= 29 Takte].

Hier ist die Skizze der Analyse:



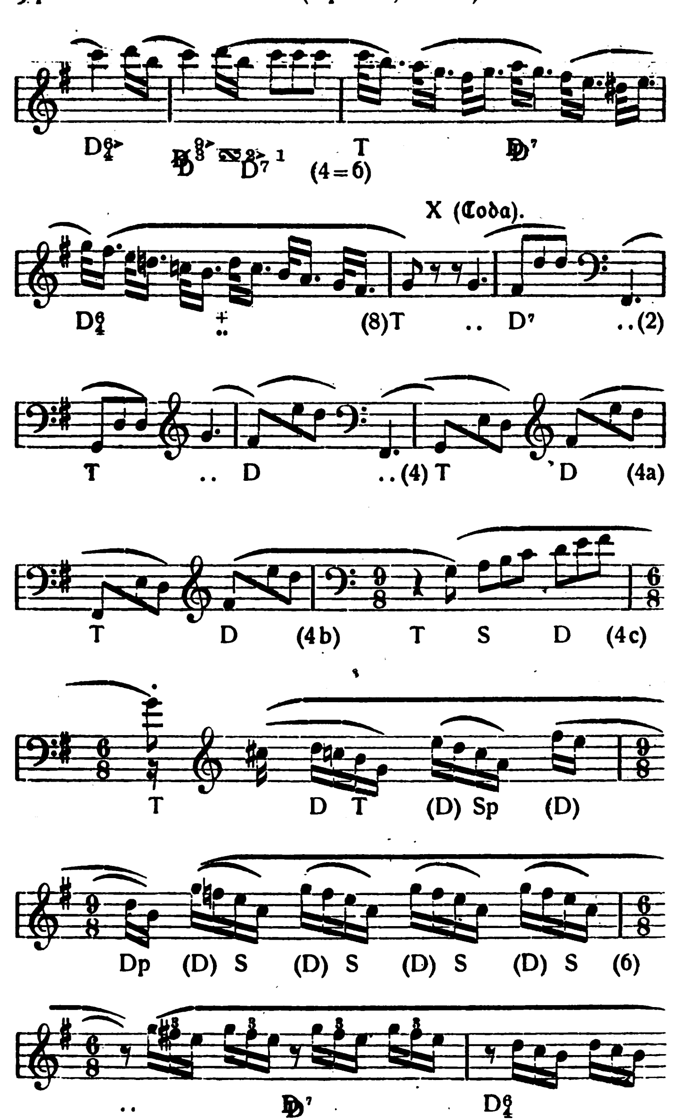

(4) D6/4 T
D7 (6)
(8 = 4a)
T (6a = 7a) 6/4 Sp D6/4 (8a) T
II (Zwischensatz).
(D) (2) Tp = ⁰T
(D) (4) ⁰T D6/4 ⁰T = $VII III< = ⁰S


D D (6) °T = Sp
III = I (Rondo *).
Gen.-Auft.
D7 (8=1)T (2)
usw. bis Takt 8, dann:
7♭ = D7
NB.
(8b) Gen.-Auft.
IV—VI (Trio).
IV.
T S D (2) T (6) (D9>) Sp
Ia
V.
D7 (4) (8) D7 (2)

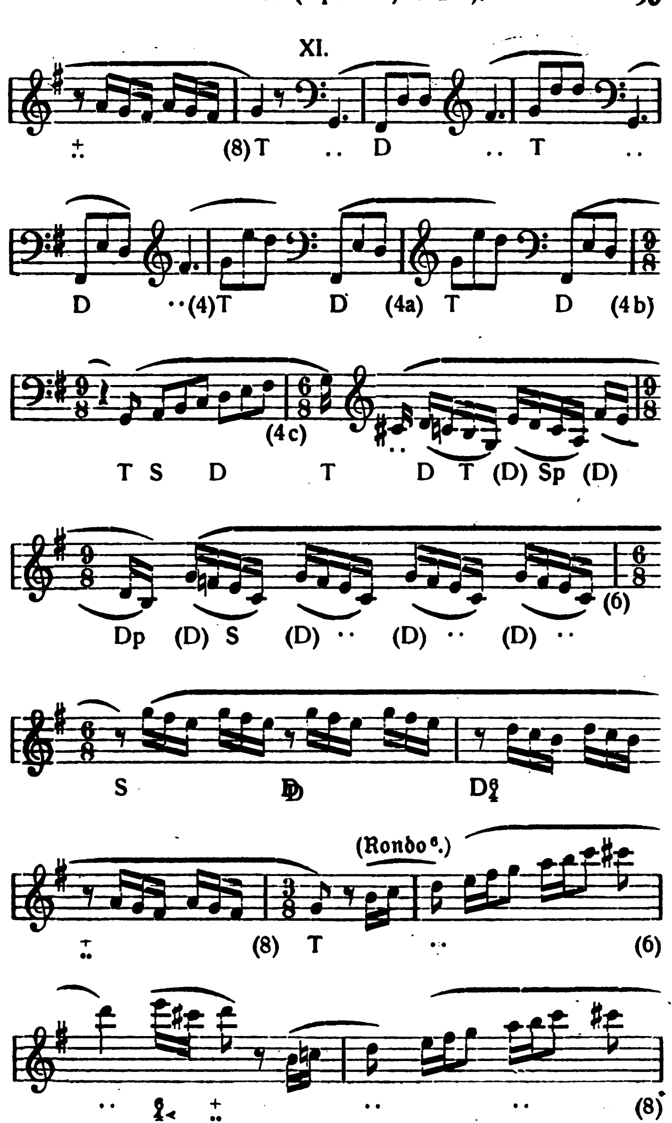

T = S D (4) T 7 = D7
(6) T = S D (8)
T D (8a) T D (8b) T 7 = D T
S D (6) T (D9>) Sp D7 (8)
T (D9>) Sp D7 (8a) T D (8b)
VI (Rondo).
T D7 (8c) T (2)
(4 = 6) D T



.. = S .. (8) D .. (8a) ..
VII = I (Rondo4, 8 Takte).
VIII.
(D7) (2)
(4)
(6) D7 0T
IX (Rondo5).
D7 0T = Dp T (2)
(8 = 1)



X (Coda).


XI.
(8) T
D
T
D
(4) T
D
(4a)
T
D
(4b)
(4c)
T S D
T
D T (D) Sp (D)
Dp (D) S (D) (D) (D)
(6)
S
D
(Rondo.)
(8) T
(6)
(8)



Sonate 17 (Op. 22, B-dur).

Dem Grafen von Browne gewidmet. Als „Grande Sonate pour le Pianoforte“ bei A. Kühnel in Leipzig (Bureau de musique) 1802 erschienen (angezeigt 3. April 1802 in der Wiener Zeitung. Komponiert 1799—1800.

Den Titel „Grande Sonate“ hat Beethoven vor Op. 22 bereits der Es-dur-Sonate Op. 7 und der Sonate pathétique Op. 13 gegeben, also Sonaten, die einzeln erschienen sind. Weder die Viersätzigkeit noch die glänzendere virtuose Haltung der Werke kann der Grund gewesen sein, sie als „Grande“ auszuzeichnen. Sonst hätte Op. 10 III, D-dur, ebenfalls Anspruch auf diese Bezeichnung gehabt. Vor und um 1800 war es ja durchaus üblich, Sonaten in Gebinden zu 3 oder 6 oder noch mehr als ein Opus herauszugeben. Und auch Beethoven hat ja noch in Op. 2 (I—III), Op. 10 (I—III), Op. 14 (I—II) und Op. 31 (I—III) mehrere Sonaten zusammen herausgegeben. Von ihnen ist keine als Grande Sonate bezeichnet*). Wohl aber tragen diese

*) J. G. Nägeli in Zürich gab Op. 31 III zusammen (!) mit Op. 13 als „Deux grandes Sonates“ heraus (Répertoire des pianistes, Cahier 11).

Bezeichnung die ebenfalls einzeln herausgegebenen Op. 28 (Sonate pastorale [D-dur], Op. 53 [C-dur]) und die „Große Sonate für das Hammerklavier", Op. 106. Doch sah Beethoven offenbar seit Op. 54 wieder von dieser unterscheidenden Bezeichnung ab (selbst die Appassionata, Op. 57, ist nicht als Grande Sonate bezeichnet, sondern nur wie Op. 54 mit einer Nummer (51., 54. Sonate, deren Zählweise noch nicht enträtselt ist). Möglicherweise hat die geringere Anzahl der Sätze mitgesprochen, wenn Beethoven die Sonaten Op. 54, 78, 79, 81a, 90, 101, 109, 110, 111 nicht als große zu bezeichnen beschloß. Daß er Op. 22 hochhielt, beweist sein Brief vom 15. Januar 1801 an Hoffmeister, in welchem er sie als „große Solosonate" bezeichnet und sagt: „Die Sonate hat sich gewaschen, geliebtester Herr Bruder!" (Die brüderliche Anrede hat wohl nicht ihren Grund in Beethovens Beziehungen zur Freimaurerei; in einem anderen Briefe vom 15. Dezember 1800, der ebenfalls schon die „große Solosonate" anbietet, nennt er Hoffmeister „Bruder in der Tonkunst", jedenfalls deshalb, weil Fr. A. Hoffmeister nicht nur Verleger, sondern auch selbst ein sehr fruchtbarer Komponist war. Hoffmeister erhielt übrigens die große Sonate für das bescheidene Honorar von 20 Dukaten. Den gleichen Preis stellte Beethoven für die gleichzeitig offerierten Werke: das Septett Op. 20 und die C-dur-Sinfonie Op. 21. Für das B-dur-Klavierkonzert Op. 20 verlangte er nur 10 Dukaten und schrieb dazu: „Sie werden sich vielleicht wundern, daß ich hier keinen Unterschied zwischen Sonate, Septett und Sinfonie mache; weil ich finde, daß ein Septett oder Sinfonie nicht so viel Abgang findet als eine Sonate, tue ich das, obschon eine Sinfonie mehr gelten soll." Nun — die von Beethoven der C-dur-Sinfonie als Verlagsobjekt kaufmännisch gleich gewertete Sonate Op. 22 ist von den Herren Kritikern wegen ihren vielen Sechzehntelnoten mehr als eine Art minderwertiges „Spielzeug" behandelt worden, so von Marx, der meint, daß der erste Satz der Spielrührigkeit seine Entstehung verdanke. Am härtesten geht Lenz ins

Gericht, der behauptet, daß diese Sonate sich von jeher der Gunst der Pianisten erfreut habe, welche „dieselbe glattweg spielen konnten, ohne über unebene Stellen zu stolpern, für welche die geeigneten Finger sich bei Beethoven gerade nicht von selbst auf die Tasten setzen. Sie brauchen nicht erst viel nachzudenken, eine Beschäftigung, die den Klavierspielern selten lieb ist. Die Folge war, daß in keiner Beethovenschen Sonate so viele Finger gewühlt haben, wie in dieser. Wäre Beethoven auf diesem Wege geblieben, er hätte sich zu einem Hummel herabgestimmt.“ Da Lenz über das Werk nur wenig zu sagen hat, so benutzt er die Gelegenheit, allgemeine Bemerkungen über die Sonatenform einzuschalten: (1. Thema [Motiv), 2. Thema [Gegenmotiv], Mittelsatz [Durchführung], Wiederkehr des Motivs [Schluß]). Dabei fällt die gute Bemerkung ab, daß sich im Mittelsatze (der Durchführung) das harmonische Element über das melodische stellt.“ Der Mittelsatz ist die Verdauung des Motivs durch den technischen musikalischen Magen“. (Weiterhin spricht er dann auch über Beethovens Wertung der Terztonarten.) Die Kennzeichnung des von der Technik verehrten Mittelsatzes (Durchführung) als „ein aus einigen dem Hauptsatze ausgerupften Federn erbautes Nest“ veranschaulicht in der Tat bestens das Wesen der Durchführung, und die Bemerkung, daß er das harmonische über das melodische Element stelle, erklärt zugleich eine hervorstechende Eigenschaft vieler Beethovenschen Durchführungen und speziell derjenigen des ersten Satzes von Op. 22. Das hier und in vielen ähnlichen Fällen sich breit entfaltende Passagenwerk der Durchführungen mit Wanderung der Tonalität durch mehrere Tonarten ist in der Tat ein auffälliges Überwuchern des Harmonischen über das Melodische, Thematische. Wenn sich auch in allen Fällen das Motiv des durchgeführten Passagenwerks im Thementeile wird nachweisen lassen, so ist das doch wirklich oft kaum mehr als eine demselben ausgerupfte Feder. Lenz weist („Beethoven“ III, 2. Teil S. 20, Anm.) darauf hin, daß das aufsteigende Arpeggio-Motiv des Kopfsatzes:



dem Anfange von Op. 2I (F-moll) eng verwandt ist:

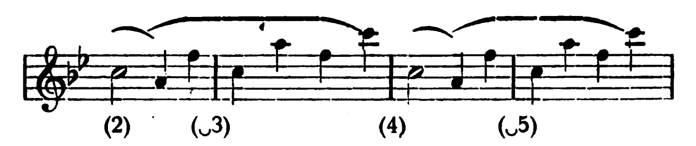


Wenn Lenz das Motiv von Op. 22 wagehalsig nennt, so überschätzt er wohl dessen technische Schwierigkeit. Es ist wohl kaum nötig, darauf hinzuweisen, daß das letzte Sechzehntel jedes Viertels Oktaveabstand von der folgenden Viertelnote hat. Liest man dementsprechend die kleinsten Motive mit hinübergezogenem vierten Sechzehntel, so ist der Aufstieg gefahrlos:

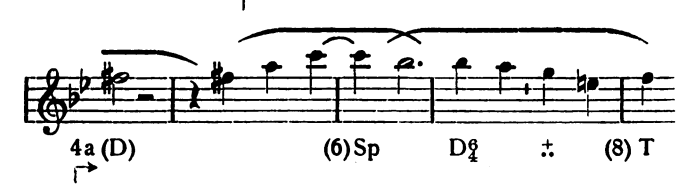


Der vorsichtige Klavierpädagoge Reinecke, der übrigens für die ganze Sonate nur eine einzige Seite aufwendet (a. a. O. S. 43), weiß von Gefahren dieser Stelle nichts. Die Warnung Nagels (a. a. O. S. 164), die beiden Anfangstakte nicht als eine Art Einleitung aufzufassen, ist wohl überflüssig, da die I. Periode glatt und befriedigend bis zum 8. Takte verläuft und zwar im Vordersatze bis zu b² aufsteigend, im Nachsatze wieder zu b¹ herabsteigend, was das Ohr jederzeit aufzufassen bereit ist. Zwei 1-taktige Anhänge (unisono) bestätigen

den Glanzschluß auf b^+, ein dritter führt zum Halbschlusse auf f^+. Die II. (Evolutions-) Periode nimmt das aufsteigende Hauptmotiv nochmals auf, aber beginnend mit dem schweren 2. Takte und erreicht mit dem 3. Takte f^1, über welches die rechte Hand die höhere Oktave f^2 synkopisch 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 stülpt. Dieses lange f^2 bringt zugleich die Zusammenschiebung von Vordersatz und Nachsatz (mit 4 = 6), sodaß die zum Halbschlusse auf c^+ führende Periode nur 6 Takte zählt, aber durch zwei 2-taktige und eine 4taktige Bestätigung des Halbschlusses auf 9 Takte anwächst. Ein kurzer Generalauftakt leitet dann in das 2. Thema, welches sich in 3 Perioden (III—V) in F-dur aufbaut. Die erste erhält durch weibliche Endungen und Anschlußmotive (Takt ◡3 und ◡5) eine gegen das heftige 1. Thema stark abstechende beruhigende Haltung:



Der Nachsatz ist 5taktig, da er sich nochmals auf den 4. Takt aufstützt (4a):



Eine andere mögliche Deutung des Aufbaues des Nachsatzes, nämlich: 6, 7—8 (= 6a), 7a—8a, wäre nur noch komplizierter und ist wohl abzulehnen. Die zwei noch folgenden zum zweiten Thema gehörigen Perioden (IV und V) sind inhaltlich identisch, da die V. nur die IV. rhythmisch ein wenig belebt wiederholt; doch erreicht sie Takt 6 statt f^+ vielmehr a^+ (phrygischer Schluß ^0d—a^+) und er-

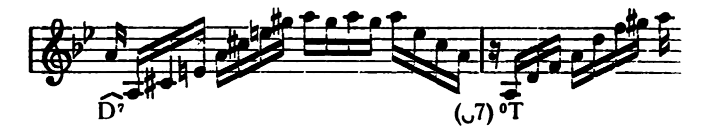
fährt am Ende eine Erweiterung durch sequenzartige Anhänge:

$| \, a^{+} \, | \, {}^{0}a \, | \, g^{9>} \, | \, c^{9>} \, | \, f^{-}$

(6) (◡7) (6a) (8)

↱

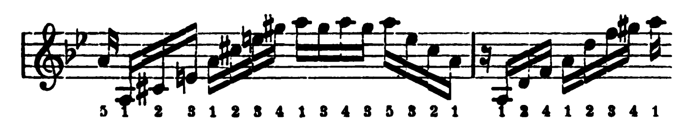
mit dem akkordischen Figurationsmotiv:



(und Parallelstelle XIV 8—6a). Da die Stelle glänzend gebracht werden muß, so schlägt Reinecke (a. a. O. S. 43) anstatt des gewöhnlichen Fingersatzes 1, 2, 3 (4), 1, 2, 3, 4, 5, 4 5, 4, 5, 3, 2, 1 einen anderen vor, der statt 4 5 kräftigere Finger (2 3) für den Triller in der Spitze verwendet:



Ich bezweifle aber, daß dieser Fingersatz eine bessere Garantie für glückliche Bewältigung der Schwierigkeit bietet. Verläßlicher ist doch wohl der Mittelweg, der für den Anstieg die gewohnten Finger beibehält, aber in der Spitze den Daumen nochmals heranzieht und „Wechselfinger“ verwendet:



Noch mehr als Periode III wirkt Periode IV durch die weiblichen Endungen im Akkord weich und besänftigend:



Und vollends mit der Pausensynkopierung Periode V:



Der Abstieg des Nachsatzes von Periode IV und Periode V bringt ein Motiv in punktierter Viertelbewegung, das weiterhin eine Rolle zu spielen hat. Möglicherweise ist aber der erste Keim desselben bereits in dem Abstiege von f 1 auf Takt 3—4 von Periode II zu sehen:

II, 3 (4 = 6)

IV, 5

VI, 4 d (6 d) (8 d)

VIII, 4 (6)

(8)

Ihren Höhepunkt findet die Verarbeitung dieses Motivs in den gedrängten Imitationen von Periode VIII, zuerst von D aufsteigend, dann ebenso von G aus und von C aus (Takt 4 und 8 = 4); aber auch noch die ganze Periode X hält (wieder ohne die aufeinander gestülpten Imitationen) das Motiv im Baß fest. Natürlich ist aber auch das Anfangsmotiv der Epiloge (Per. VI) nur eine leichte Verkleidung durch Verleugnung der geraden Linie der Melodie:



(8a)

Da sehen wir, was Lenz mit seinem „ausgerupften Federchen des Hauptmotivs" und mit dem „Überwuchern des Harmonischen über das Melodische" meint. Mit Staunen aber sehen wir jede Möglichkeit des Einspruchs gegen „bedeutungsloses, unnützes Passagewerk" vor einer bewundernswürdigen Motivtreue schwinden. Auch die von Lenz besonders heftig geschmähte Periode IX müssen wir gegen den Vorwurf der Inhaltslosigkeit in Schutz nehmen. Lenz sagt (a. a. O. S. 21): „in die Tasten des Klaviers gesteckte dürre Spindeln wären nicht langweiliger wie diese mit „voraussichtlichen" Sechzehntelgruppen besteckten vierstimmigen Fortschreitungen im Baß, deren jeder man es ansieht, wie sie nur dazu da ist, um nach so und soviel Etappen den Mittelsatz in das Motiv (Kopfthema) ausmünden zu lassen". Nun — dieser „wenig sagende, gut vierstimmige Satz im Baß mit aufeinander terrassierten Pausen, über denen die Figuration in den Sechzehnteilen der Oberstimme als nicht zur Rechnung gehörend schwebt", ist bei näherer Untersuchung ebenfalls durchaus motivgetreu. Nur übler Wille kann verkennen, daß das Kopfmotiv



nicht nur in dem „guten vierstimmigen Satze“ im Baß, sondern ebenso in der Figuration der Sechzehntel der Oberstimme unausgesetzt herrscht und Lenzs Tadel verwandelt sich in das höchste Lob, wenn man begreift, daß die „voraussichtlichen“ Sechzehntelgruppen und die „Etappen zur Ausmündung in das Hauptmotiv“ eine zwingende Logik der Fortspinnung bedeuten, die selbst der absprechende Tadler nicht in Abrede stellen kann. Die aufeinander terrassierten Pausen in dem guten vierstimmigen Satze des Basses sind nichts weiter, als das von Beethoven genau bezeichnete Legatissimo der Arpeggien der linken Hand:



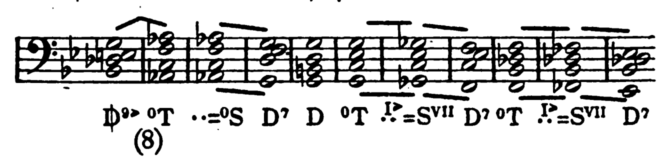
anstatt einfach:



oder

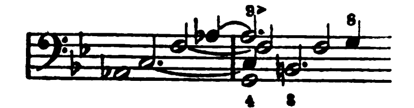


Daß die Baßführung wirklich gut vierstimmig ist, gesteht aber doch selbst Lenz zu. Pedanten könnten ja beanstanden, daß der vierstimmige Satz Oberstimme und Unterstimme in Oktaven führt:



Doch ist natürlich durch die Arpeggierung, die als Pausensynkopierung wirkt, jede wirkliche Gleitwirkung von Ok-

tavenparallelen vermieden und an ihre Stelle sind vielmehr Vorhaltsbildungen getreten:

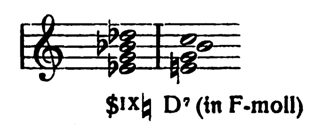


Die in der Bildung steckende harmonische Sequenz ist wohl so zu verstehen, daß die jedesmalige neue Tonika auf die relativ schwerste Zeit eintritt:

e⁹> | ⁰c | ·· | g⁷ | ·· | ⁰g |
Ð⁹> (8) ⁰T | ·· = ⁰S | D⁷ | ·· | ⁰T |
(4)

♭VII | f⁷ | ·· | ⁰f | asVII | es⁷ | ·· | ··
I> = $VII | D⁷ | ·· | ⁰T | I> = $VII | D⁷ | ·· |
(8 = 4) (8 = 4)

Dann tritt auch das punktierte Viertelmotiv mit (8 = 4) ein und ebenso seine weiterfolgenden viertaktigen Anwendungen. Der Übertritt von es⁷ zu c⁷ erfordert die Umdeutung von es⁷ aus D⁷ zu $IX♮:



$IX♮ D⁷ (in F-moll)

Beim Übertritt von c⁷ zu f⁷ (4 Takte weiter) muß die 8 anstatt zur 4 vielmehr zur 1 umgedeutet werden, was freilich ohne eine entsprechende Bezeichnung in der Notierung nicht vermutet werden kann. Das ist also einer der Fälle, wo zufolge des Stagnierens der Harmonie die Orientierung über den rhythmischen Verlauf im Großen ins Wanken kommt und man erst wieder festen Boden unter den Füßen fühlt, wenn ein scharf gegliedertes Thema erkennbar wird (so z. B. im Schlußsatz von Op. 26, so oft wieder das Kopfthema eintreten soll). Reinecke

meint wohl diese Stelle mit der Bemerkung (a. a. O. S. 43) „interessant ist im Durchführungsteile die Verwertung der 4 Takte der Coda, welche ausschließlich aus der F-dur-Skala bestehen". Wie ich in der unten folgenden Skizze der Analyse die Stelle bezeichnet habe, erreicht der Rückgang das es auf dem 6. Takt (bzw. 6a) und der Wiedereintritt des Kopfthemas zu Anfang des dritten Teils erfolgt mit 8 = 1. Der Verlauf des ganzen Satzes ist durchaus normal. Von den 17 Perioden bilden I—IV den ersten Teil, die Aufstellung der Themen:

I (Kopfthema): 1—8, 8a, 8b, 8c [= 11 Takte]

II (Evolution): 1—4 (= 6), 7—8, 7a—8a, 7b—8b, 8c, 8d (= 2) [= 11 Takte]

III—V (2. Thema, in F-dur). III: 2-‿5, 4a—8; IV: 1—8, V: 1-‿7, 6a—8, 8a, 8b, 8c, 8d, 6b—8 [= 10 + 8 + 17 = 35 Takte]

VI (Epiloge): 1—2, 3—4, 4a, 4b—8, 8a, 8b [= 12 Takte].

Die Durchführung begreift Periode VII—XI:

VII: 2., 3—8, 7a—8a, 7b—8b, 8c, 8d (= 4) [= 13 Takte].

VIII: 4—8 (= 4a), 5a—8a (= 4b) 5b—9 [= 14 Takte].

IX: 2-‿5, 6—8 (= 4) [= 7 Takte].

X: 4—8 (= 1)

XI (Rückgang): 1—5, 4a-‿5a, 4b, 4c, 4d, 5—6, 5a—6a, 5b—8 (= 1) [= 26 Takte].

Die Perioden XII—XVII bilden den dritten Teil (Wiederkehr der Themen):

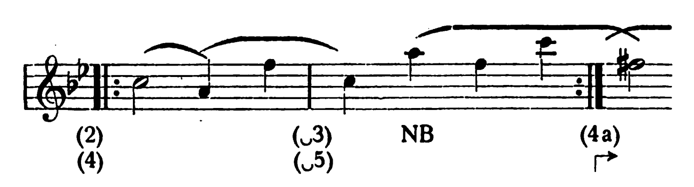
XII: (= I, Kopfthema) [= 11 Takte].

XIII (vgl. II): 1—8 (mit Takttriole von 4 zu 6), 7a bis 8a, 7b—8b, 8c, 8d (= 2).

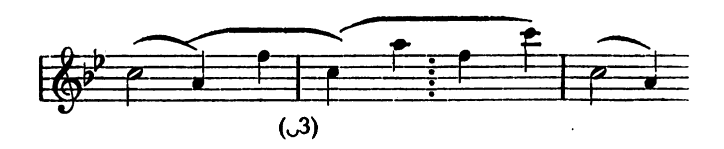
XIV—XVI: (= III—V, 2. Thema, in B-dur), XIV: 2 bis ◡5, 4a—8, XV: 1—8, XVI: 1–◡7, 6a—8, 8a, 8b, 7—8c, 8d, 6b—8e [= 35 Takte].

XVII (= VI, Epiloge): 1—2, 3—4, 4a, 4b—8, 8a, 8b [= 12 Takte].

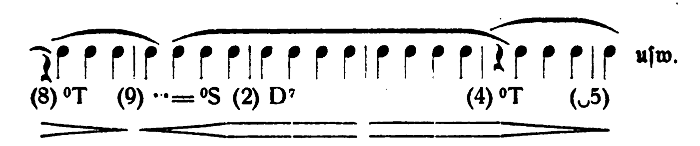
Zu Skrupeln kann die Zählweise der Takte von Periode VI (Epiloge) bzw. im dritten Teile Periode XVII Anlaß geben. Natürlich sind die Epiloge auch hier eigentlich zunächst nur Schlußbestätigungen zu Periode V bzw. XVI, kristallisieren aber zu einer selbständigen Periode (7a—8a (= 2), 7b—8b (= 4), 4a—8). Auch die viertaktigen Stücke mit dem Motiv in punktierten Vierteln Periode VIII—XI sind vielleicht nicht ganz einwandfrei in Perioden zu gruppieren, da immer wieder, was 8 wäre, zu einer neuen 4 wird. Doch könnte durch Andersdeutung nur die Zahl der Perioden vergrößert werden, indem man jedes 4a als Beginn einer neuen Periode zählte. Das ist aber belanglos. Das Taktgewicht ist zweifellos durch die Rangzahlen 8 und 4 richtig bestimmt, d. h. das Verhältnis von Aufstellung und Beantwortung klargestellt. Darauf allein kommt es aber an. In der ersten Periode des zweiten Themas (III bzw. XIV) kann fraglich scheinen, wie weit die Anschlußmotive reichen, nämlich, ob nicht ein Teil des zweiten Taktes als Generalauftakt vorwärts bezogen werden muß:



Andernfalls hätte man zwei Anschlußmotive nacheinander vor sich:



und würde dann auch geneigt sein, auch dem 4a ein Anschlußmotiv folgen zu hören, d. h. auch die 6 rückwärts zu beziehen und erst die punktierte Halbe b^2 umzudeuten aus der Endbedeutung zum Beginn der letzten Zweitaktgruppe. Das wäre dann ein seltenes rhythmisches Sonderphänomen, das mir sonst noch gar nicht aufgestoßen ist. Ungereimt will es mir nicht scheinen. Die Auffassung findet sich leicht damit ab. Das Anschlußmotiv (5—6) ist dann zögernd vorzutragen und mit dem 𝅗𝅥. b^2 tritt das bestimmte a tempo ein. Diese agogischen Nüancen ergeben sich durch die veränderte Deutung ganz von selbst. Es ist aber klar, daß sie zur innerlichen Belebung des Satzes gute Dienste tun und vielleicht geeignet sind, Beethovens Urteil verständlich zu machen, daß die Sonate „sich gewaschen hat". Die von mir gegebene Deutung des Aufbaues der Halbsätze von Periode IX:

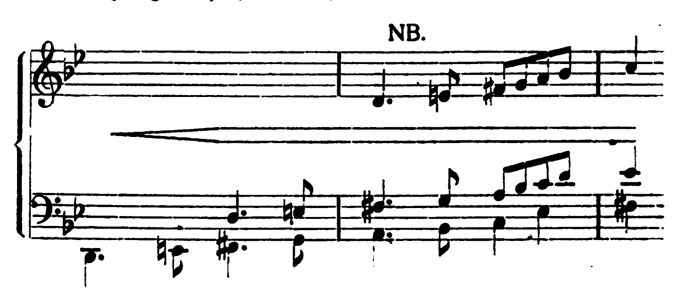


mit ihren beruhigenden Anschlußmotiven (9, 5) und ihren bestimmten Kadenzierungen (^0S D^7 | ^0T) als eigentlichem Inhalt der einzelnen Halbsätze wird jedenfalls Dienste leisten, Lenzs „dürre Spindeln" mit Entrüstung zurückzuweisen.

Daß aber nicht auch in Periode VIII solche beschwichtigende Anschlußmotive angenommen werden können, nämlich so:



verhütet das vorgeschriebene *ff* und die imitierenden Einsätze höherer Stimmen. Dieselben zwingen, die ganze aufsteigende Baßlinie bis zur Erreichung der Spitze als Proposta zu verstehen, und den folgenden Abstieg als Risposta. Ich möchte vermuten, daß in der ursprünglichen Idee Beethovens noch ein dritter Einsatz in der Oktave gelegen hat, etwa so:

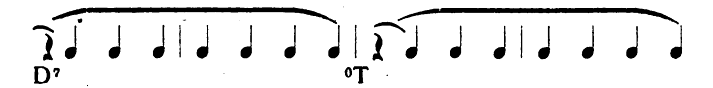


oder ähnlich, der dann der Fassung mit Sextakkorden und einer dagegen angehenden 4. Stimme weichen mußte (und gewiß mit Recht). Aber die dynamische Idee bleibt dieselbe: Steigerung bis zum Spitzentone, der durch Auftauchen des Kopfmotivs es^3 wurde:

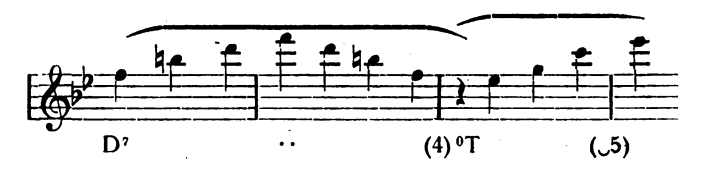


Die ganze Halbsätze füllenden einheitlichen Phrasen sind für den ganzen ersten Satz charakteristisch und verleihen ihm eine imponierende Großzügigkeit. Lesefehler, die verhängnisvoll wirken, sind hauptsächlich in Periode IX—X

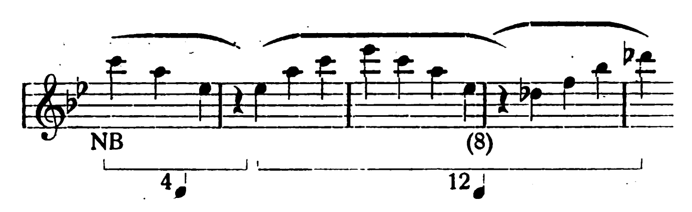
möglich, natürlich immer wieder, wo Innenpausen fälschlich als Endpausen verstanden werden können. Es ist das ja leider nur allzu begreiflich. Aber wer erst einmal eine Ahnung bekommen hat, was Pausen im Motiv bzw. innerhalb der Phrase bedeuten können, der wird ihnen mit größtem Gewinn für sein Musikverständnis, für sein Vorstellungsvermögen, besonderes Interesse zuwenden. Speziell die Pausen auf dem Taktschwerpunkt oder gar dem Gruppenschwerpunkt, wie sie in Periode IX (Takt 2, 4, 6, 8, 6a, 8a) durchgeführt sind, jedesmal mit Eintritt einer neuen Harmonie, verändern ja das Gesamtbild sehr stark, jenachdem man sie vorwärts oder rückwärts bezieht, d. h. sie als Anfang oder Ende versteht. Im ersteren Falle repräsentieren sie selbst Taktmotive und machen das nachfolgende Motiv zum Anschlußmotiv:



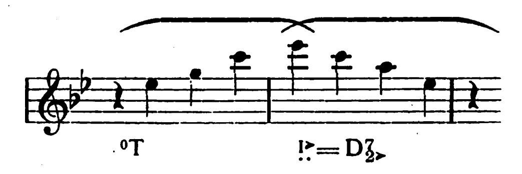
und ergeben also anbetonte zweitaktige Fetzen mit gleicher Harmonie, ohne Übertritt von der einen zur andern (Rosalien). Liest man dagegen so, daß die Pause und die neue Harmonie jedesmals mindestens erst noch erreicht wird, so wird man gern auch die neue Harmonie noch in der Oberstimme sich so weit entfalten lassen, daß die Stimmenführung des Anschlusses an die vorhergehende Harmonie deutlich wird:



Damit wird dann aber die nachfolgende Phrase um ebenso viele Viertel verkürzt:



sodaß wechselnde Phrasen von 4 und 12 Vierteln Länge nebeneinander treten! Da aber der Baß schon auf Takt ˘5 von G nach Ges geht, so muß bereits die Spitze es^{3} doppelt bezogen werden, nämlich als Endnote des an f^{3} d^{3} h^{2} f^{2} anschließenden es^{2} g^{2} c^{3} es^{3} und als Anfangsnote des absteigenden es^{3} c^{3} a^{2} es^{2}, was eine leichte Akzentuation von es^{3} verständlich macht:



Diese intrikate Verschränkung der Phrasen darf natürlich nicht übersehen werden, da sonst die chromatische Fortschreitung des Basses querständig gegen das Anschlußmotiv der Oberstimme wirken muß:

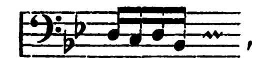
es^{2} ges^{2} c^{3} es^{3}

(ebenso bei der nächsten Spitze des^{3}). Eine Bemerkung erfordert noch die Wiederkehr des ersten Themas im dritten Teil, nämlich die Erweiterung der zweiten (Evolutions-) Periode (als Periode XIII). Dieselbe schickt nämlich nicht nur dem Anstiege mit dem Kopfmotiv (Periode II, Takt 2—4) zwei Takte voraus, die genau Takt 1—2 der ersten Periode entsprechen, sondern bringt auch im Nachsatze eine Takttriole von Takt 4 zu Takt 6, während Periode II den vierten Takt selbst zum sechsten umdeutete. Anstoß zu dieser genialen Änderung gab natürlich die veränderte Modulationsrichtung, da ja an

Stelle des Halbschlusses auf c^+ der auf f^+ treten muß, weil das zweite Thema bei der Wiederkehr in der Haupttonart aufzutreten hat. Die Umgestaltung ist aber nichts weniger als schematisch und es ist der Mühe wert, sie genau zu betrachten. An Stelle des Aufstieges von b aus (Periode II):



tritt der von d aus:

,

der statt zu der Spitze f^1 zu der Spitze b^1 (Oktave) führen würde, die aber Beethoven durch die Septime as^1 ersetzt. Dieser neue Spitzenton as ist aber Dominant-Septime der Subdominanttonart Es-dur, während f^1 Dominant-Septime der Subdominant-Parallele C-moll war; diese Verschiebung genügt noch nicht, um den Fortgang in der tieferen Quinte gegenüber dem ersten Teil zu bringen. Ja, das von der Spitze abwärts führende punktierte Achtelmotiv des Basses

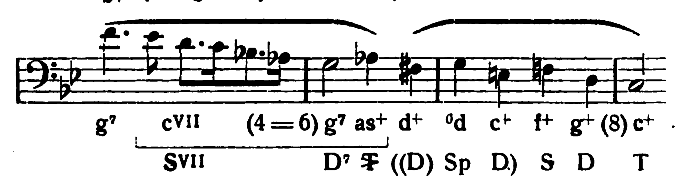


kommt nun in der Lage

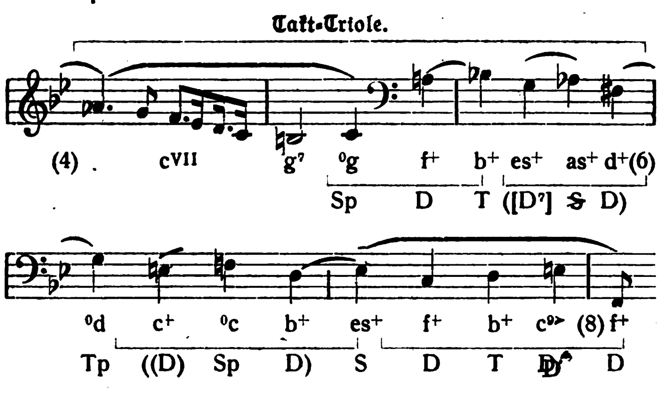


d. h. es mündet wieder in g^+, die Dominante der Subdominant-Parallele ein, sodaß der Weg zur Transposition des zweiten Themas in die Haupttonart noch

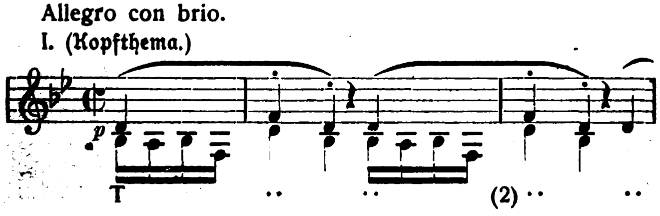
nicht gefunden ist; sogar auch der As-dur-Akkord, der in Periode II als Trugschluß statt C-moll dem g⁷ folgt, kommt auch hier in Periode XIII wieder, und es bedarf der Erweiterung des synkopierten sequenzartigen Abstiegs um einen Takt, den Halbschluß auf f⁺ zu erreichen. Die Baßführung in Periode II ist

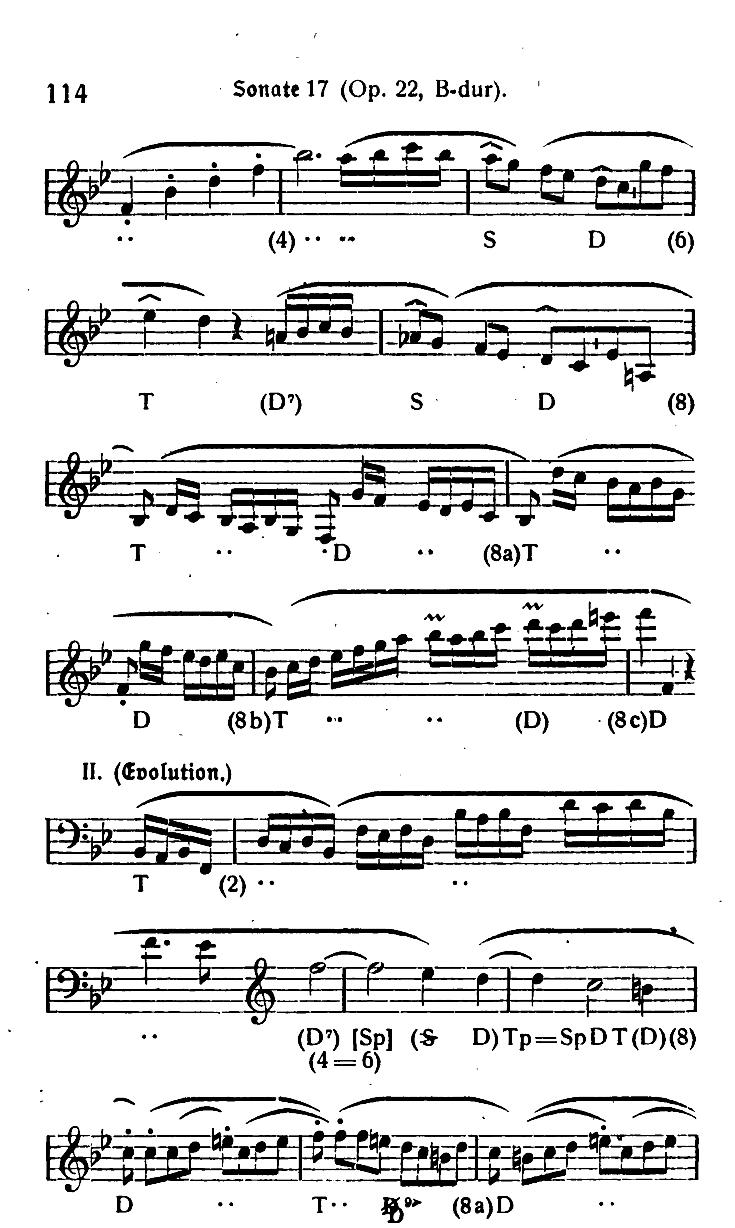


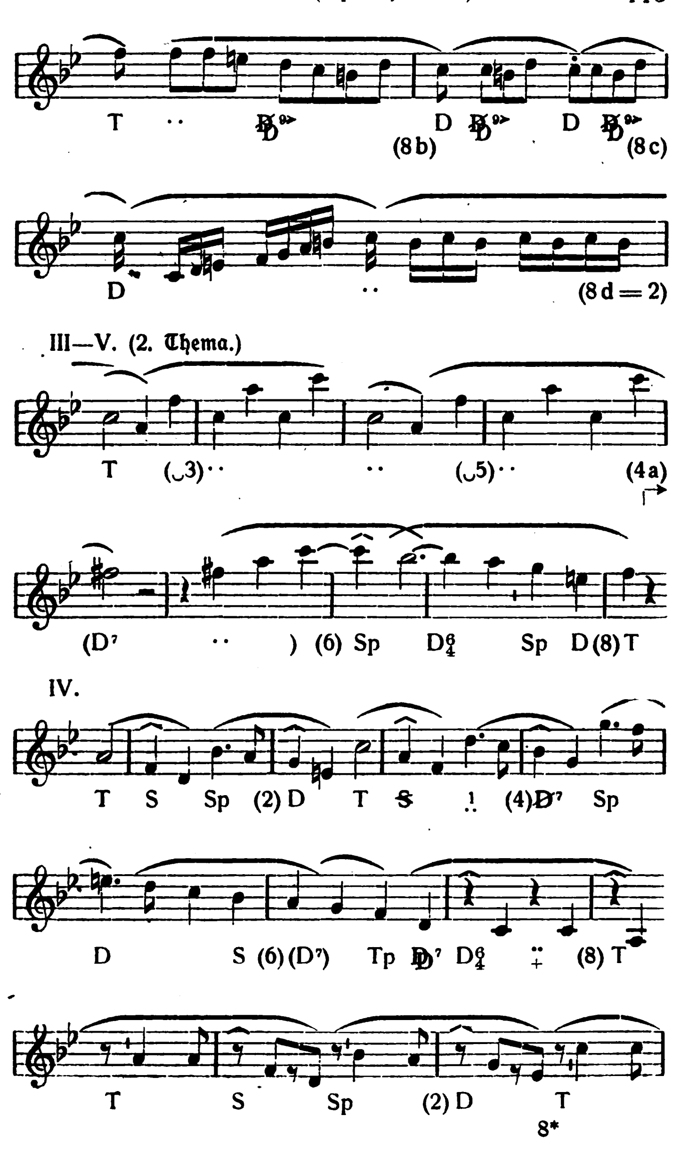
die in Periode XIII:



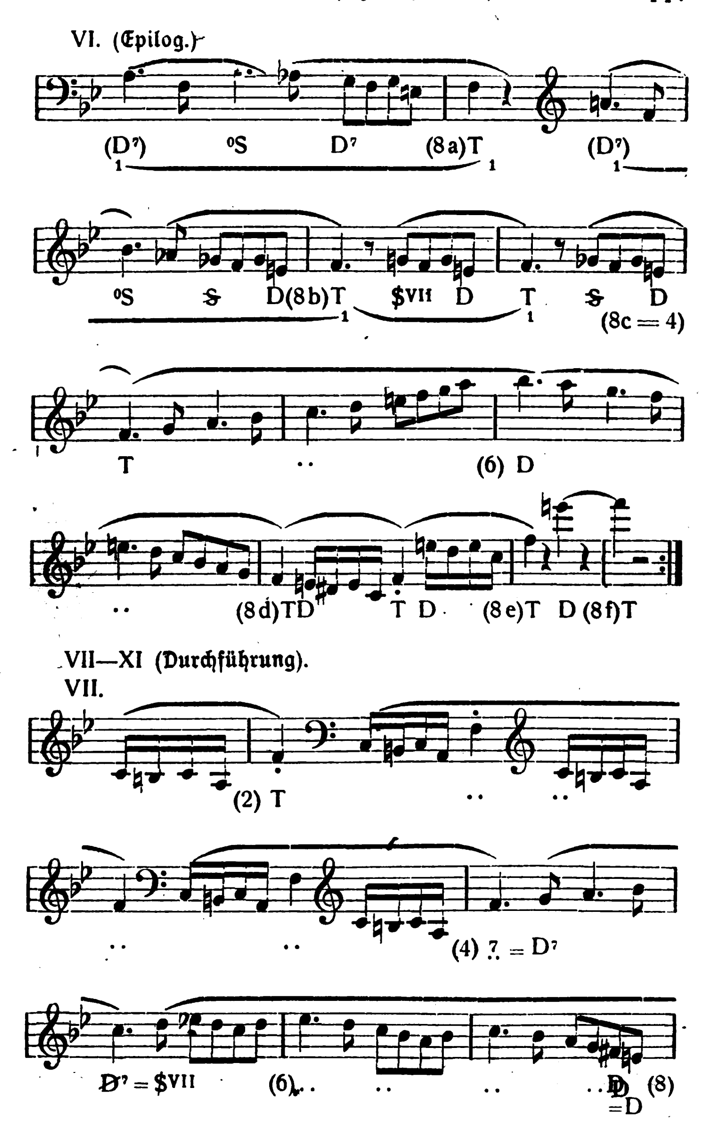
Ich gebe nun die Skizze der Analyse des ganzen Satzes im Zusammenhange:

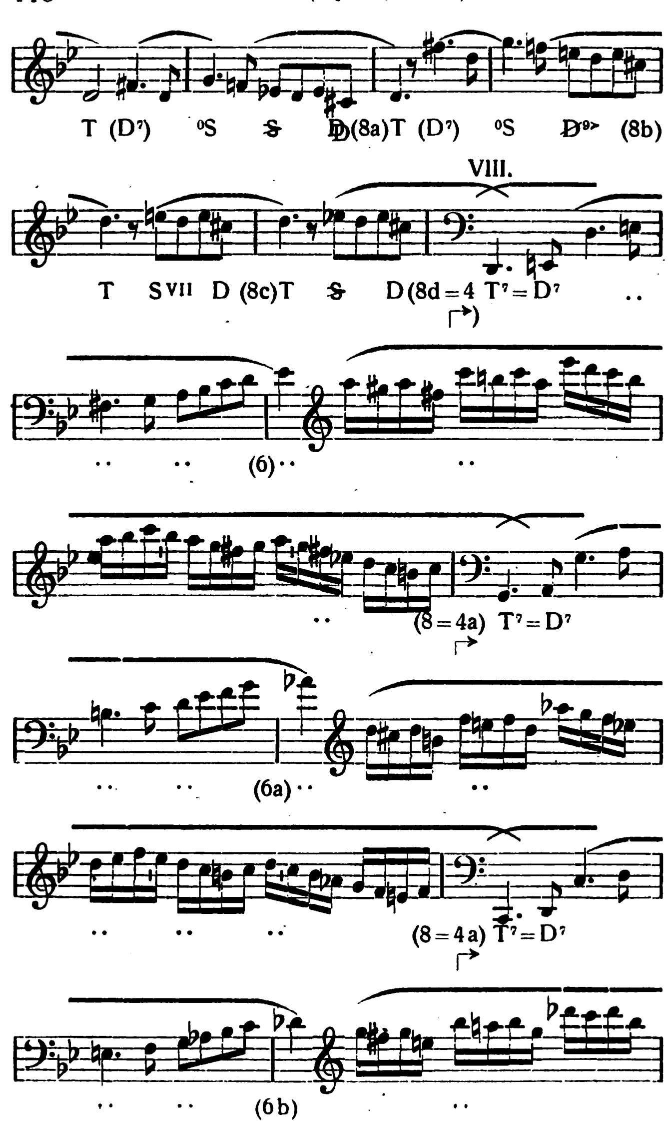


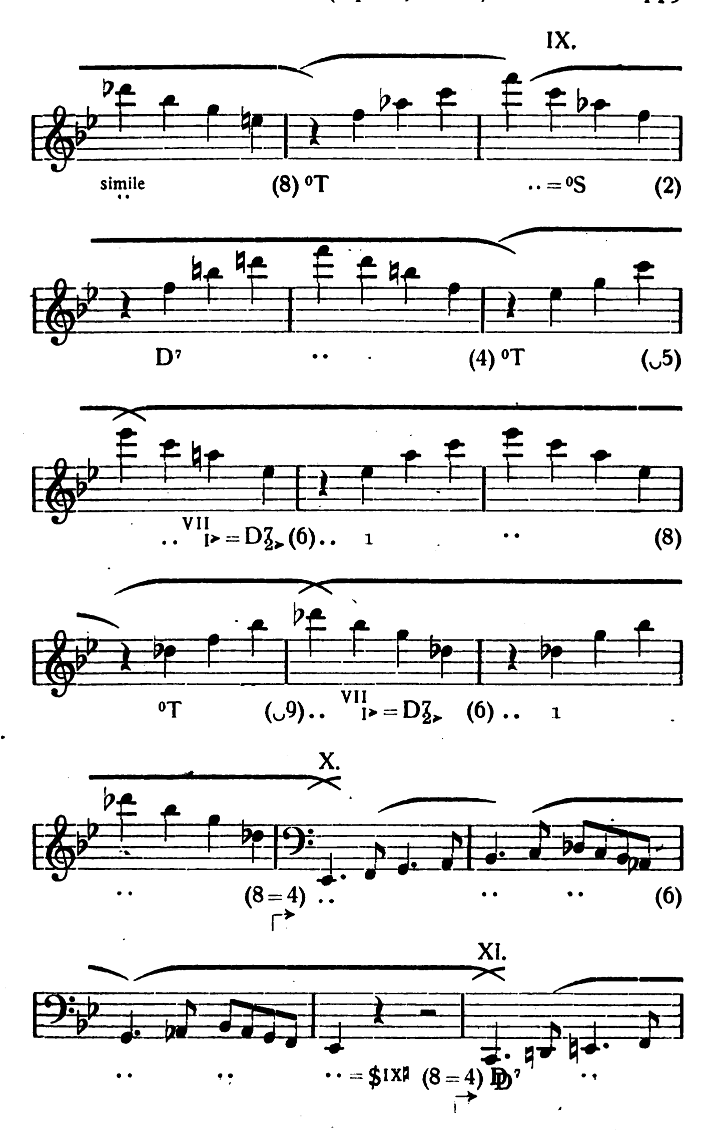

(4) S D (6)
T (D⁷) S D (8)
T D (8a)T
D (8b)T (D) (8c)D
II. (Evolution.)
T (2)
(D⁷) [Sp] (S D) Tp=Sp D T (D) (8)
(4=6)
D T (8a)D

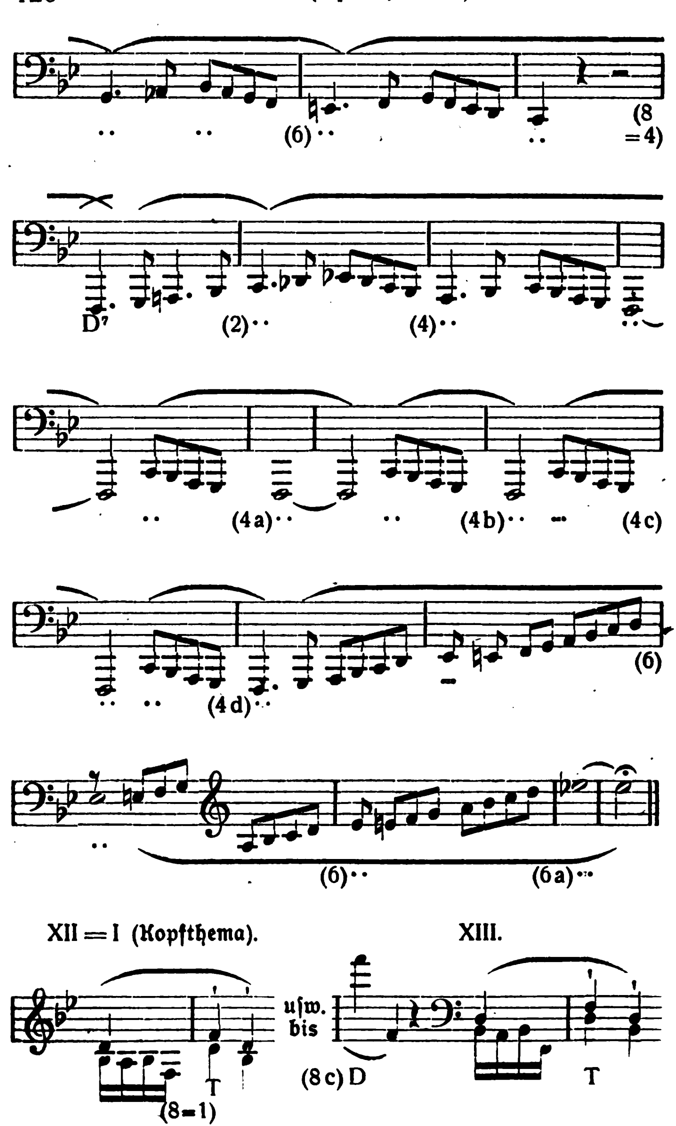

T
D
(8b)
(8c)
(8d = 2)
III—V. (2. Thema.)
(4a)
(D⁷
(6) Sp
Sp
D (8) T
IV.
T
S
Sp
(2) D
(4)
D
S (6) (D⁷)
Tp
(8) T
(2) D
8*


S
(4)D7
Sp
D
(0S (6)
D
) (7) Tp
(6a) D
D7
(8) T
simile
D T D T D TD
(8a)
T D TDTDTD T
(8b)
Tp
Sp
D (8c)
T D T D T D T D (8d) T D T D T
(D) (6b)
Tp (D)
Sp
D
(8) T


VI. (Epilog.)
(D7) 0S D7 (8a)T (D7)
0S S D(8b)T $VII D T S D (8c = 4)
T (6) D
(8d)TD T D (8e)T D (8f)T
VII—XI (Durchführung).
VII.
(2) T
(4) 7 = D7
D7 = $VII (6) (8) =D

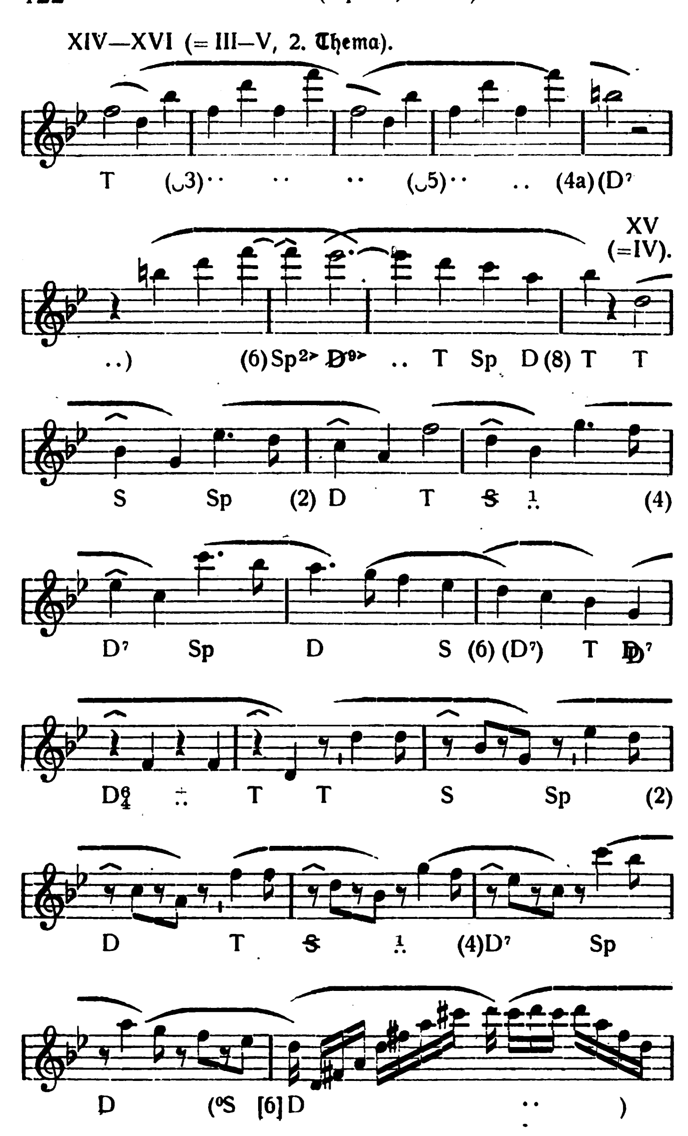

T (D7) 0S S D (8a) T (D7) 0S D9> (8b)
VIII.
T SVII D (8c) T S D (8d = 4 T7 = D7)
(6)
(8 = 4a) T7 = D7
(6a)
(8 = 4a) T7 = D7
(6b)

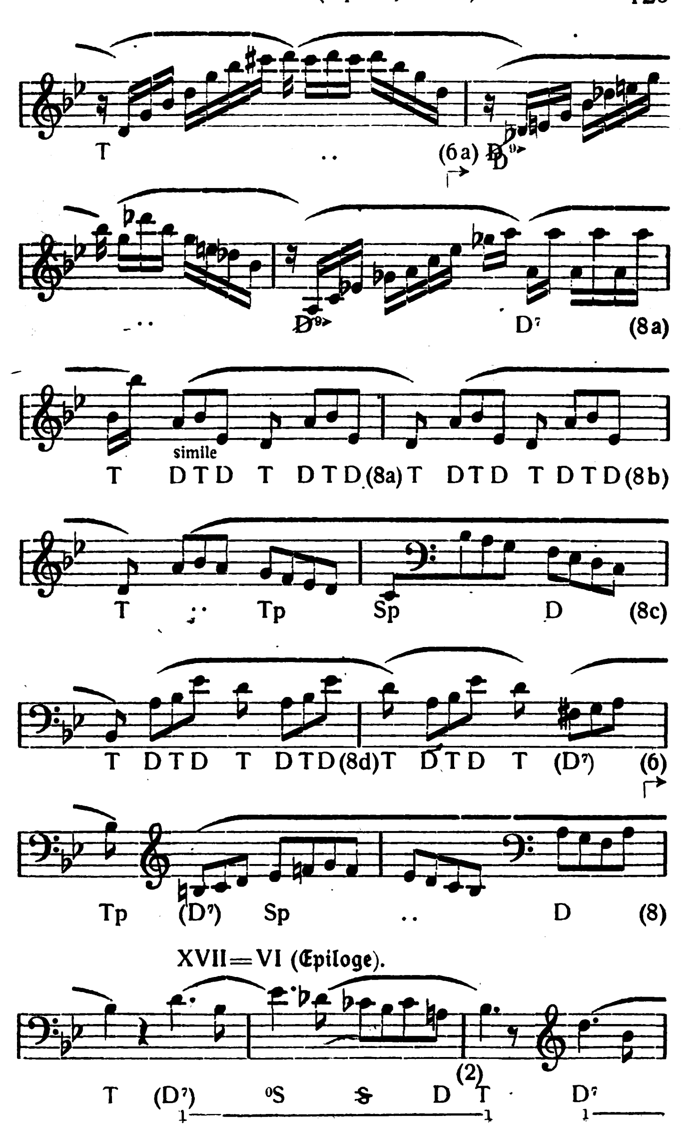

IX.
simile
(8) ⁰T
.. = ⁰S
(2)
D⁷
(4) ⁰T
(◡5)
VII
(6)
1
(8)
⁰T
(◡9)
X.
(8 = 4)
(6)
XI.
(8 = 4)

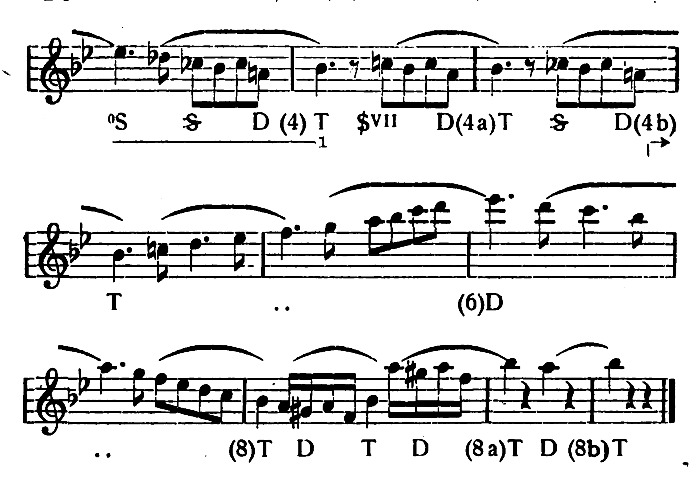

(6)
(8
=4)
D7
(2)
(4)
(4a)
(4b)
(4c)
(4d)
(6)
(6)
(6a)
XII = I (Kopfthema).
XIII.
usw.
bis
T
(8=1)
(8c) D
T


(2)
Takt-Triole
(4) 7
(6)
=(D⁹>)Sp D T S⁵< (S D)
Tp D (Sp D) S D T D⁹ D
(8)
⁰T (!)
D⁹>
(8a) D
⁰T (!)
D⁹> (8b) D D⁹> D D⁹> (8c)
D
Gen.-Auftakt. (8d
=2)

XIV—XVI (= III—V, 2. Thema).




T
(6a)
D⁷
(8a)
simile
T DTD T DTD (8a) T DTD T DTD (8b)
T Tp Sp D (8c)
T DTD T DTD (8d) T DTD T (D⁷) (6)
Tp (D⁷) Sp D (8)
XVII = VI (Epiloge).
T (D⁷) ⁰S D (2) T D⁷

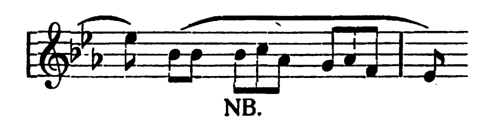


Der zweite Satz von Op. 22 ist ein ernst gestimmtes Adagio con molta espressione in Es-dur 9/8. Dasselbe hat Sonatenform. Sehr schön hat W. R. Griepenkerl den Stimmungsgehalt des Satzes angedeutet („Das Musikfest oder die Beethovener“ S. 74), indem er ihn Schwänen verglich, welche mit ihren langen Hälsen nach den sich in den Wellen unter ihnen spiegelnden Sternen spüren. Ohne das schöne Bild irgendwie im Detail auszudeuten, wird man es doch gern als Ganzes hinnehmen. Feierliche Ruhe, breite melodische Linien herrschen hier, wie kaum in einem zweiten langsamen Satze Beethovens. Höchstens an das Adagio von Op. 106 oder die ersten Sätze von Op. 109 und 110 könnte man denken, die eben so souverän über Höhe und Tiefe des Tongebiets verfügen. Wenn ich bereits im ersten Satze auf die imposante Weite der Bögen hinweisen mußte, welche die Melodiephrasen mit An- und Abstieg beschreiben, so erweist sich dieser große Wellenschlag als ein dem ersten und zweiten Satze gemeinsames Merkmal. Aber während der erste Satz gleich in dem Vordersatze des Kopfsatzes mit keckem Elan zwei Oktaven emporschnellt, windet sich hier im Adagio zunächst eine doppelschlagartige Figur

mit chromatischen Elementen langsam in kleinen Intervallen von der Terz g¹ bis zur Sexte c² empor und sinkt auf dem 4. Takt wieder zur Terz zurück, und erst der Nachsatz bringt das weitere Ausgreifen nach der Höhe und Tiefe (Spitze c³, Schluß der Anhänge auf klein es). Auch daß dem Anfange der Melodie sechs Achtel Es-dur-Akkord in der Begleitung als „Vorhang" vorausgeschickt sind, ist für die Gewinnung der Feierlichkeit der Grundstimmung von Bedeutung:



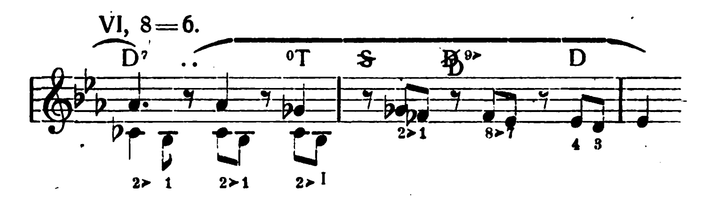
Wie für die Anstiege dieses gewundene Motiv, so ist für die Abstiege der „gewundene Abstieg" der Mannheimer im ganzen Satze von Bedeutung:



Daneben spielt die Pausensynkopierung eine Hauptrolle:



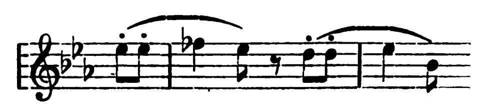
Alle drei Bildungen sind besonders ausdrucksvoll und bestimmen den sehnsüchtigen intimen Stimmungsgehalt des Satzes wesentlich mit. Nicht übersehen sei auch, daß bei den Pausensynkopierungen nicht die ersten, sondern erst die zweiten Noten nach der Pause konsonant sind:



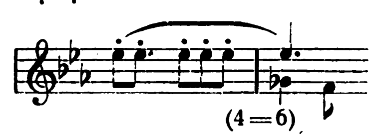
Das zweite Thema (Per. III) zeigt die seltenere Eigenschaft, daß es mit dem Abstiege beginnt und dann wieder aufsteigt:



Ich habe die Form des Satzes als Sonatenform bezeichnet und zwar darum, weil zwei charakteristisch differenzierte Themen hervortreten, deren zweites samt Anhängen und Epilogen im zweiten Teile (Per. VII) in die Haupttonart transponiert wiederkehrt. Eine Reprise ist allerdings nicht vorgeschrieben, doch ist die Stelle, wo das :|| hingehörte, wenn Beethoven nicht auf die Wiederholung verzichtet hätte, unverkennbar (zwischen Per. III und IV). Wollte man Periode IV als einen Trioteil betrachten, so läge eine dreiteilige Liedform mit Annäherung an die Sonatenform vor. Aber das motivische Material von Periode IV ist durchaus dem Kopfthema (I) entnommen. Das Motiv des Nachsatzes



entstammt wohl Periode II



Diese Erkenntnis zwingt, Periode IV als eine regelrechte Durchführung anzuerkennen, hat sie doch sogar zu Anfang auch den „Vorhang“ von 6 Achteln. Der Verlauf der sieben Perioden des Satzes ist:

I (Kopfthema): 1—8, 8a, 8b, 8c [11 Takte].

II (Evolution): 1—4 (= 6), 7—8 [6 Takte].

III (zweites Thema): 1—4, 6., 7—8, 7a—8a, 8b, 8c, 8d [12 Takte].

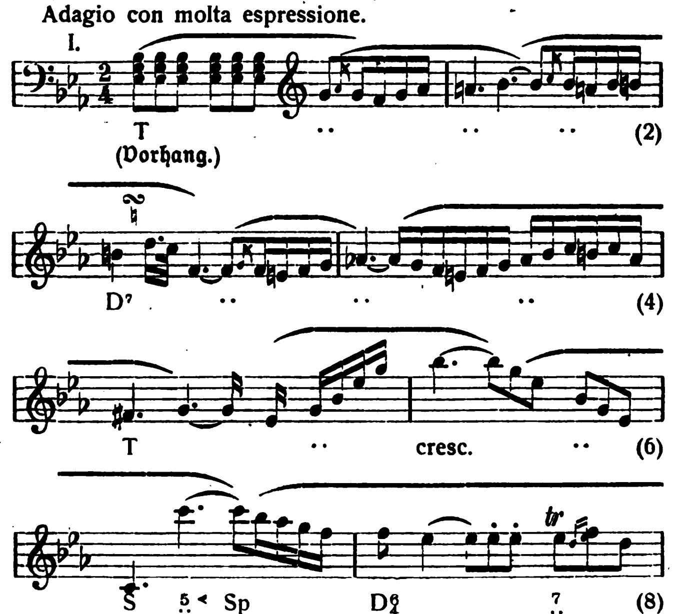
IV (Durchführung): 1—8 (= 4a), 5a—8a, 8b, 8c (= 6), 7—8d [15 Takte].

V (= I, auch mit Vorhang): 1—8, 8a,8b [10 Takte].

VI (= II): 1—4(= 6), 7—8 (= 6a), 7a—8a [8 Takte].

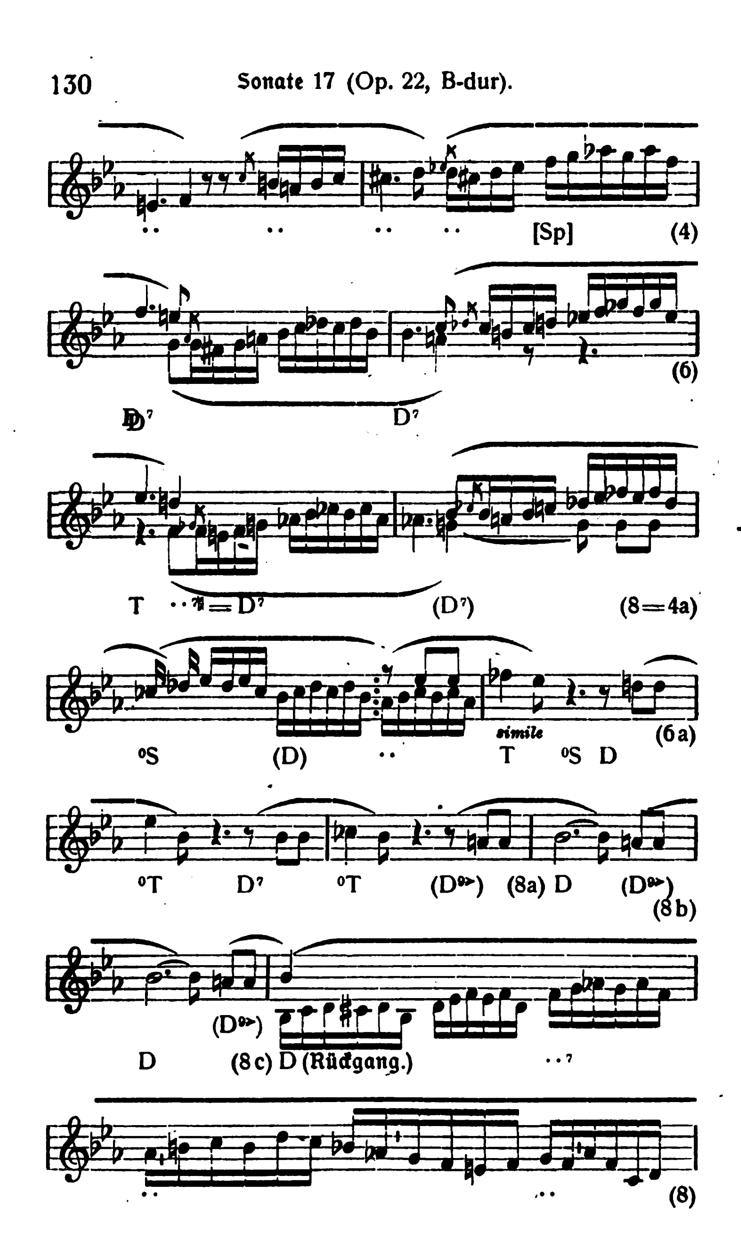
VII (= III, zweites Thema): 1—4 (= 5), 6—8, 7a—8a, 8b, 8c, 8d [12 Takte].

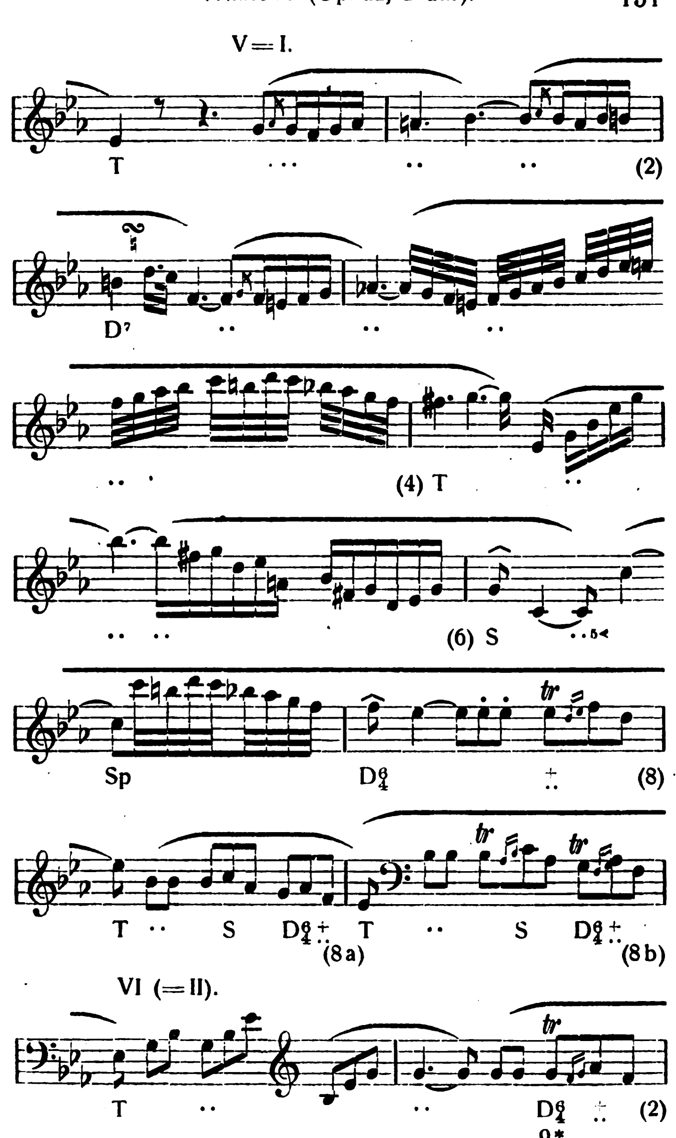
Hier ist die Skizze der Analyse:




T S D T S D (8a) (8b)
II.
sf sf sf pp
T D T D T D T T
(8b)
D T (2) (4)
=D =6
T (8)
III. (2. Thema.)
T+ D7 (2)
T Sp D7 (4)
T (6) S


D6/4
(8) T
D6/4
(8a)
T
D6/4
(8b) T
D6/4
(8c)
T D T D T D
(8d)
T
IV. (Durchführung.)
D7
(Vorhang . .)
(2)


[Sp]
(4)
D⁷
D⁷
(6)
T
D⁷
(D⁷)
(8=4a)
simile
⁰S
(D)
T
⁰S
D
(6a)
⁰T
D⁷
⁰T
(8a)
D
(8b)
D
(8c)
D (Rückgang.)
(8)


V = I.
T
(2)
D⁷
(4) T
(6) S
Sp
D⁶₄
(8)
T
S
D⁶₄
(8a)
T
S
D⁶₄
(8b)
VI (= II).
T
D⁶₄
9*
(2)


T °T .. ..=S (4=6)
D⁷ .. T S D6/4 + (8 =6c)
(D⁷ ..) Tp =°T S D⁹> D⁹ (8a)
VII (=III, 2. Thema).
T+ .. D⁷ .. (2)
T .. .. Sp D⁷ (4=5)
T .. .. (6) S .. D⁷
D6/4 .. T (8)

D6/4

7

(8a)

T S6/1 D6/4 (8b) T S6/1 D6/4 (8c)

T D7 T D7 T D7 (8d) T

Der dritte Satz ist ein Menuett mit Trio (Minore), dessen Motive deutliche Verwandtschaft mit solchen des ersten und zweiten Satzes zeigen. Besonders das doppelschlagartige Kopfmotiv des Adagio lebt mit verwandeltem Charakter in dem Hauptsatze des Menuett fort:



Dem ersten Satze entstammt das punktierte absteigende Motiv der zweiten Periode:



Das Trillermotiv zu Anfang der zweiten Periode:



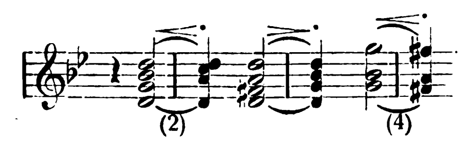
kann ohne Zwang aus dem Sechzehntelkontrapunkt der ersten Periode des zweiten Themas im ersten Satze hergeleitet werden:



Das gewundene Sechzehntelmotiv des Trios:



ist hervorgegangen aus der Umkehrung des aufsteigenden zu Anfang des zweiten Satzes bzw. Takt 2 ff. des Menuett. Als Eigengut des Trios verbleiben daher nur die den Sechzehntelgängen der linken Hand Rückgrat gebenden kräftigen Akkorde der rechten:



Das Menuett umfaßt drei Perioden (a = I, b = II, a* = III), das Trio deren zwei (IV—V), worauf die Wiederholung des Menuetts erfolgt.

Hier ist die Skizze der Analyse:

Menuetto.

I.

T D^7 (2) T ··

·· = S D (4) T ··^{7} = D^7 ·· ·· (6)

·· ·· ·· ·· ·· (8) T

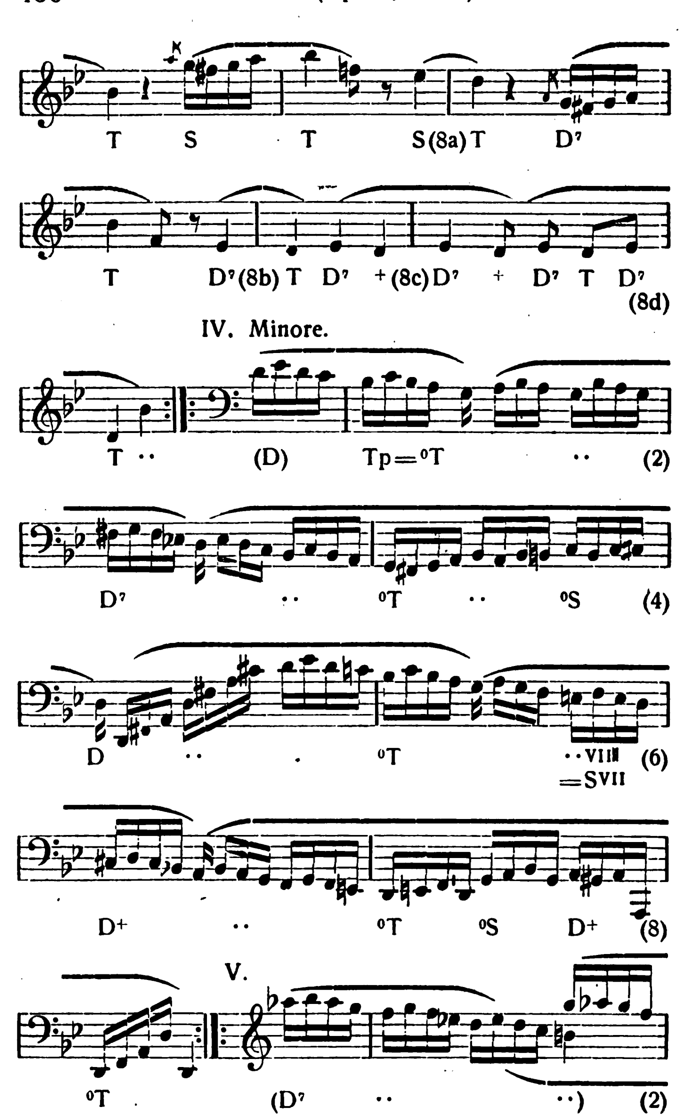
II.

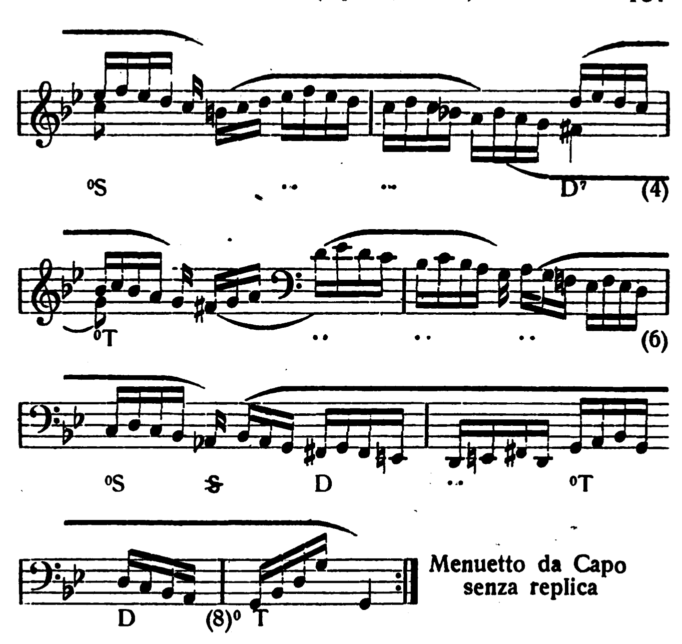
(D) (2) ·· ·· [Tp] S ($VII $D^{6>+}_4$)
(4)

Tp (D^7) [S] (6) ($Đ^{9>}$) Sp

III = I.

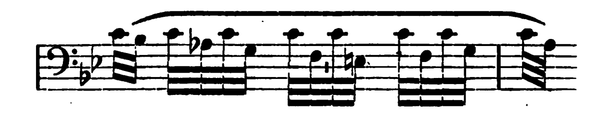
($Đ^{9>}$) Sp ($Đ^7$) Sp D^6_4 $\overset{+}{··}$ T bis (D^7) (8)


T S T S (8a) T D⁷
T D⁷ (8b) T D⁷ + (8c) D⁷ + D⁷ T D⁷
(8d)
IV. Minore.
T .. (D) Tp = °T .. (2)
D⁷ .. °T .. °S (4)
D .. . °T .. VII = SVII (6)
D+ .. °T °S D+ (8)
V.
°T . (D⁷ .. ..) (2)



Der Schlußsatz von Op. 22, ein weitausgeführtes Rondo B-dur 2/4 (299 Takte) hat seitens derjenigen, welche sich eingehender mit den Sonaten Beethovens beschäftigt haben, nicht die Würdigung erfahren, welche Beethovens persönlicher Schätzung des Werks entspräche. E. von Elterlein (a. a. O. S. 66) sagt, daß in diesem Schlußsatze Beethoven entschieden in die alte Haydn-Mozartsche Schreibweise zurückfalle und vermißt in dem Menuett und Rondo bemerkenswerte Eigentümlichkeit. Der zweite Satz ist ihm etwas zu weich (die Melodie habe „etwas von der Süßigkeit italienischer Musik"). Auch W. Nagel bewahrt dem Schlußsatze gegenüber eine kühle Haltung und findet, daß Beethoven bei der verzierten Wiederkehr der Tonfiguren nicht im gleichen Maße verstanden habe, sie immer wieder verschieden zu umkleiden und schließt (S. 175): „Das zierlich bewegte und abwechselungsreiche Tonspiel ist eben-

Beethovens Sache nicht gewesen(!)." Auch findet Nagel ein Mißverhältnis zwischen dem fein gezeichneten Beginn und den massig geratenen Schlußanhängen, die auf den wiedergekehrten Hauptsatz folgen, „ein Mißverhältnis, das den Eindruck des ganzen Satzes abschwächt". Das sieht ganz so aus, als sei ihm der Aufbau des Rondos nicht recht verständlich geworden. Da das Rondo dreimal wiederkehrt, so ist auch nicht recht ersichtlich, wo Nagel die „etwas massig geratenen Anhänge" gesehen hat. Lenz findet den Satz dem Schlußrondo von Op. 7 ähnlich geartet. Die Begründung ist für Lenz charakteristisch. Sie beruht auf Dingen, die ihm mißfallen: in Op. 7 die C-moll-Episode in Zweiunddreißigsteln, hier das zweite Couplet (Minore), die ebenfalls in Zweiunddreißigsteln einhergehende Verarbeitung des Hauptmotivs in den Nachsätzen von Periode VII und IX:



Ist es Beethovens Schuld, wenn Lenz dieser Stelle wenig Geschmack abgewinnen kann (a. a. O. S. 34) und wenn er die C-moll-Episode in Op. 7 störend findet? Lenz hat eben eine Idiosynkrasie gegen alles schnelle Passagenwerk. Sagt er doch geradezu (S. 34—35): „Das Privilegium des Klaviers, den Ton leichter als andere Instrumente herausbringen und folglich damit freigebig sein zu können, scheint hier etwas gemißbraucht zu sein". Und weiter: „Beethoven hatte es eben auf ein rechtes Klavierstück abgesehen, ohne weitergehende Intentionen". Warum die Anhänge Periode III, Takt 7b ff. bei Lenz noch weniger Gnade finden als die ganz gewiß gleichgearteten im ersten Satze Periode VIII ff., denen wenigstens noch ein korrekter vierstimmiger Satz im Baß nachgerühmt wurde (s. o. S. 104), während hier die monotone Fortschreitung des Basses ohne Interesse sein soll, vermag ich nicht zu erkennen.

Die Ähnlichkeit mit dem Rondo von Op. 7 ist übrigens durchaus nicht so zweifellos. Das Kopfmotiv des Rondos von Op. 22 steht dem des Schlußsatzes von Mozarts C-dur-Sonate, Köchel Nr. 309:



oder desjenigen von Beethovens Violinsonate F-dur Op. 24 (der „Frühlingssonate"):



viel näher als dem von Op. 7. Die Ähnlichkeil mit letzterem wächst noch durch eine Wiedereinführung des Motivs mit Vorbereitung durch eine Trillerfigur, wie sie hier Periode X—XI gemacht ist.

Neben das Kopfmotiv tritt bereits in Periode II mit der Bedeutung eines zweiten Hauptmotivs (doch nicht eines zweiten Themas im Sinne der Sonatenform) das Motiv:



Dasselbe ist identisch mit dem Thema der „6-Variations très faciles" G-dur, die um dieselbe Zeit (1799—1800) entstanden und im Juni 1801 bei Johann Traeg in Wien erschienen sind:



Der Gedanke selbst aber geht vielleicht zurück auf Mozarts Sonate C-dur, Köchel V. 330:



oder gar auf Bachs zweite G-moll-Fuge im Wohltemperierten Klavier:



Auf letztere weist besonders die Art der Behandlung des Themas in der B-dur-Sonate, nämlich die Anlage im doppelten Kontrapunkt der Dezime bzw. Duo-Dezime durch Beterzung und Erfindung eines ebenfalls beterzten Gegensatzes in absoluter Gegen- und Seitenbewegung (Per. IX):



Das sieht fast aus wie ein Nachklang aus den Kontrapunktstudien Beethovens bei Albrechtsberger (1794—95). Wenn Nagel sagt, daß in diesem Nebenthema „ein höfischer galanter Ton herrsche", so ist das wohl unglücklich ausgedrückt; aber Nagel meint vielleicht doch das Richtige, nämlich, daß Beethoven damit ein wenig in den Stil der Altklassiker fällt (er spricht kurz vorher vom Rokokostil; vgl. S. 36 bei Nagel die Bemerkung über etwas Ähnliches im Schlußrondo von Op. 13). „Galant" und „kontrapunktisch" gelten freilich sonst als Gegensätze!

Versuchen wir zunächst, einen Überblick über die in dem Satze verarbeiteten Motive zu gewinnen, so treten als die wesentlichsten Elemente hervor:

α—β), die graziös geschwungene Linie des Kopfmotivs:



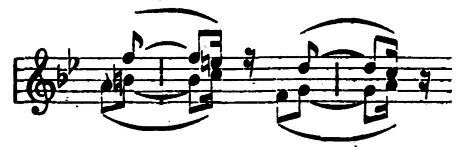
Dieselbe spaltet sich bereits in 2 Elemente, die weiterhin gesondert eine Rolle spielen: α) die sich von der Quinte zum Grundtone herabsenkende Sechzehntel-Figur und β) die chromatisch ansteigende Achtelfigur. Der Nachsatz von Periode I bzw. II gibt der Sechzehntelfigur eine gezackte Form, unter der sich ein synkopisches Motiv zeigt:



Statt gis schreibt Beethoven as. Es handelt sich aber um die übermäßige Sekunde der Dominantharmonie f^7. Die Schreibweise mit as würde der Harmonie den Sinn geben $(D^{9>})$ [Sp] D^7 T, d. h. eine wesentlich kompliziertere Deutung erfordern, die aber nicht nötig ist. Wohl aber ist vielleicht richtig, γ) von β) abzuleiten. Man wende nicht die verschiedene Lage im Takt ein. γ) bringt ein Anschlußmotiv, d. h. b^1 ist schwerer als der Taktbeginn:



Weiter begreift man nun aber auch die Zugehörigkeit der Synkopenmotive von Periode III—IV zu dieser Gruppe:



Als Derivate des Kopfmotivs α) müssen vor allem die Zweiunddreißigstel-Figuren angesehen werden, welche zuerst der Nachsatz von Periode VII bringt:



Da das natürlich nur eine Brechung ist von:



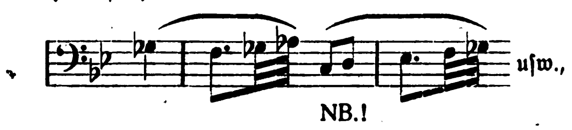
d. h. der eigentliche Keim ist die dreifach auftaktige Sechzehntelfigur | des Kopfmotivs, die auch in der Verkürzung auf Zweiunddreißigstel noch in dem Kontrapunkt des Kopfmotivs von Periode III erkennbar ist:



Neue Motive, welche das Thema der G-dur-Variationen bringt, sind dagegen das ansteigende:



das natürlich nicht durch Umstellung von und sondern vielmehr durch imitatorische Fortspinnung des ganzen Motivs zu erklären ist, wie es in Periode IX wirklich entsteht:



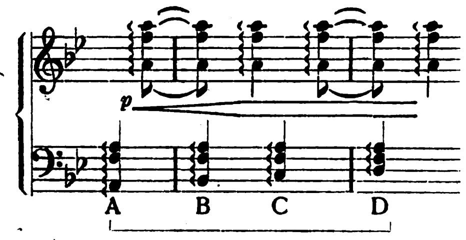
zuletzt sogar nur noch die Schleiferfigur fortsetzend:



Man wird jetzt verstehen, warum ich oben auch Mozarts Sonate Köchel 330 mit für die Ableitung des Motivs herangezogen habe. Takt 3—4 von Periode III beantworten das Motiv mit einer verzierten in Vierteln absteigenden Quarte:



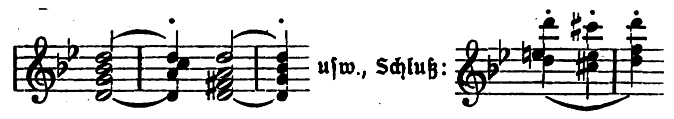
Dieses Quartenmotiv in Viertelbewegung ergibt zunächst (III 5) durch Umkehrung das direkt anschließende arpeggierte:



und weiterhin (VII 2a) auch das:



dessen Einführung man sonst durch seine Ähnlichkeit mit den Akkorden der rechten Hand im ersten Teile des Minore des Menuetts motivieren müßte:



Daß die Zweiunddreißigstel-Passagen Periode III, 8ª ff. auf das Kopfthema des ersten Satzes zu beziehen sind, habe

ich bereits oben betont (S. 138). Der Verlauf der 17 Perioden des Schlußrondos ist der folgende:

Periode I—II (Rondo): I: 1—8, II: 1—8, 7a—8a [= 18 Takte].

III—IV (1. Couplet): III: 1—4, 3a—4a, 5—8, 5a—8a, 7b—8b, 7c—8c (= 4), 5—8d [= 22 Takte], IV (Rückgang): 1—8 (= 6a), 7a—8a (= 1) [= 9 Takte].

V—VI (= I—II, Rondo[2]), V: 1—8, VI: 1—8, 7a—8a [= 18 Takte].

VII—X (2. Couplet, Minore): VII (= III in B-moll): 1—6 (= 7), —8, 5a—6a (= 7a), 8a, 8b, 8c, VIII: 1—8, IX: 1—4 (= 6), 7—8 (= 6a), 7a—8a (= 4), 5—6 (= 7b)—8b (= 4), 5—6c (= 7c), 8c, 8d, 8e, X (Rückgang): 1—8 (= 1) mit Triole von 6 zu 8 [8 + 20 + 7 Takte = 35 Takte].

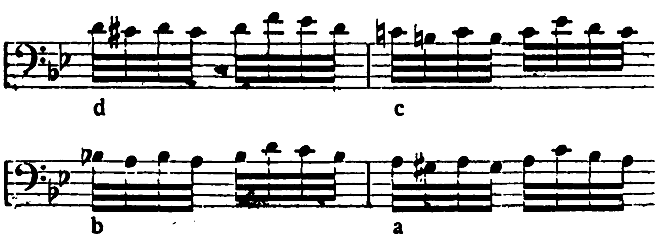
XI—XII (= I—II, Rondo[3]): XI: 1—8, XII: 1—8, 7a—8a [= 18 Takte].

XIII—XIV (3. Couplet): XIII: 1—4, 3a—4a, 3b—4b, 5—8, 5a—8a, 7b—8b, 7c—8c, Takttriole zu 8d [23 Takte], XIV (Rückgang): 1—8, 8a, 8b, 8c (= 11 Takte].

XV—XVI (Rondo[4]): XV: 1—8, XVI: 1—8, 7a—8a [18 Takte].

XVII (Coda): 1—8, 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c, 7d—8d, 8e [17 Takte].

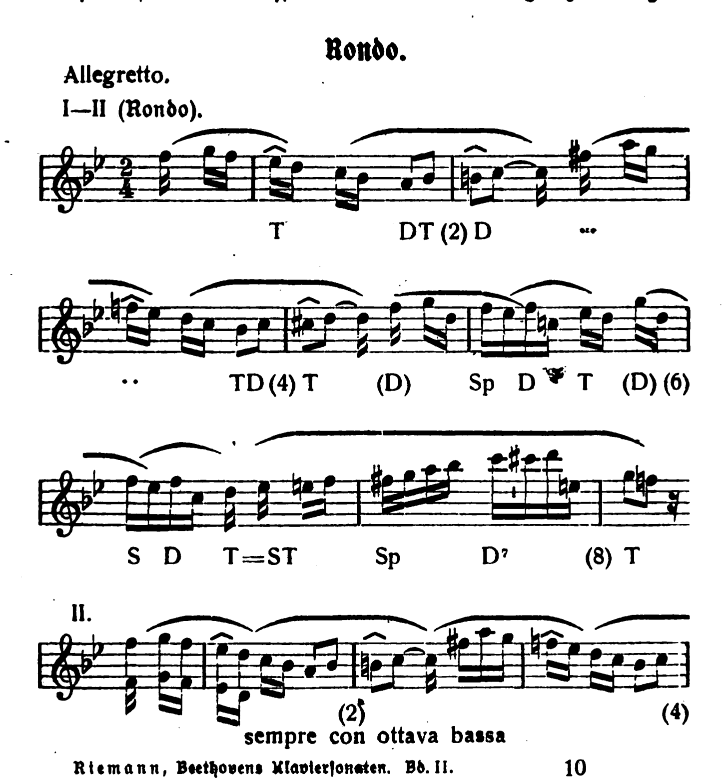
Die Coda bestätigt meine S. 143 ausgesprochene Ansicht, Motiv ε zu dem Minore des Menuett in Beziehung zu setzen, da es das eine Quarte abwärtsschreitende Viertelmotiv d c b a mit einer abwärts rollenden Zweiunddreißigstel-Figur verbrämt:



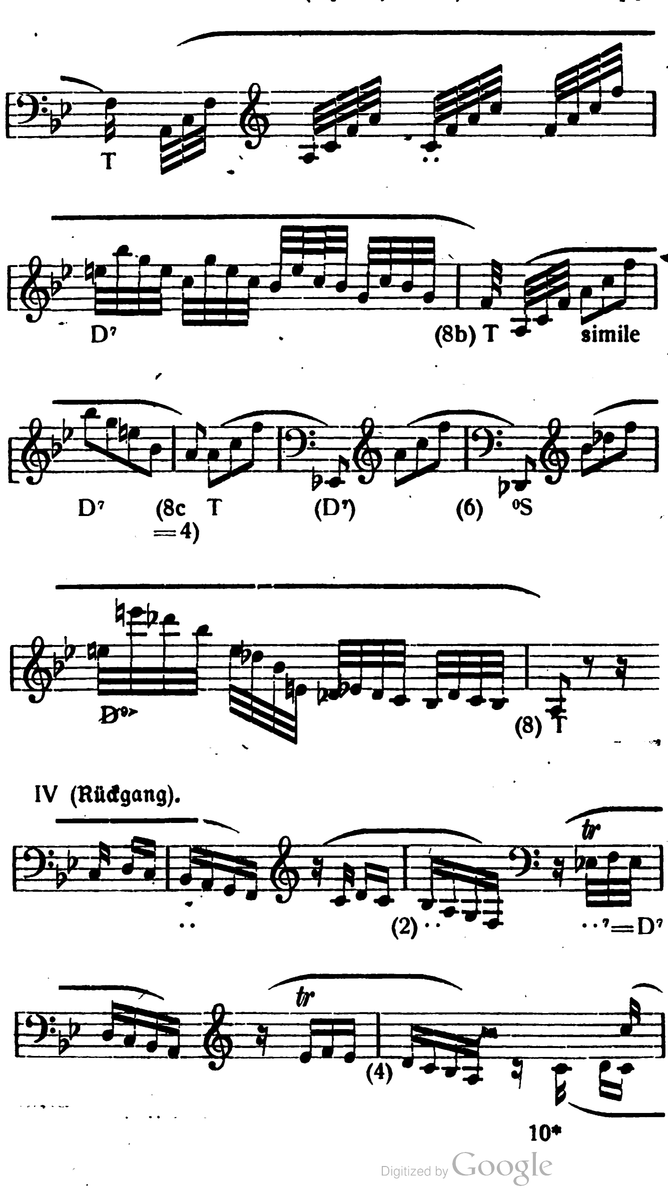
Die Ähnlichkeit wird noch weiter verstärkt durch die Akkorde der rechten Hand besonders die abschließenden Achtel. Ein Blick auf die Verwendung der Motive $\alpha\ \beta\ \gamma\ \delta\ \varepsilon$ in den XVII Perioden mag die Übersichtlichkeit des ganzen Satzes noch weiter vervollständigen.

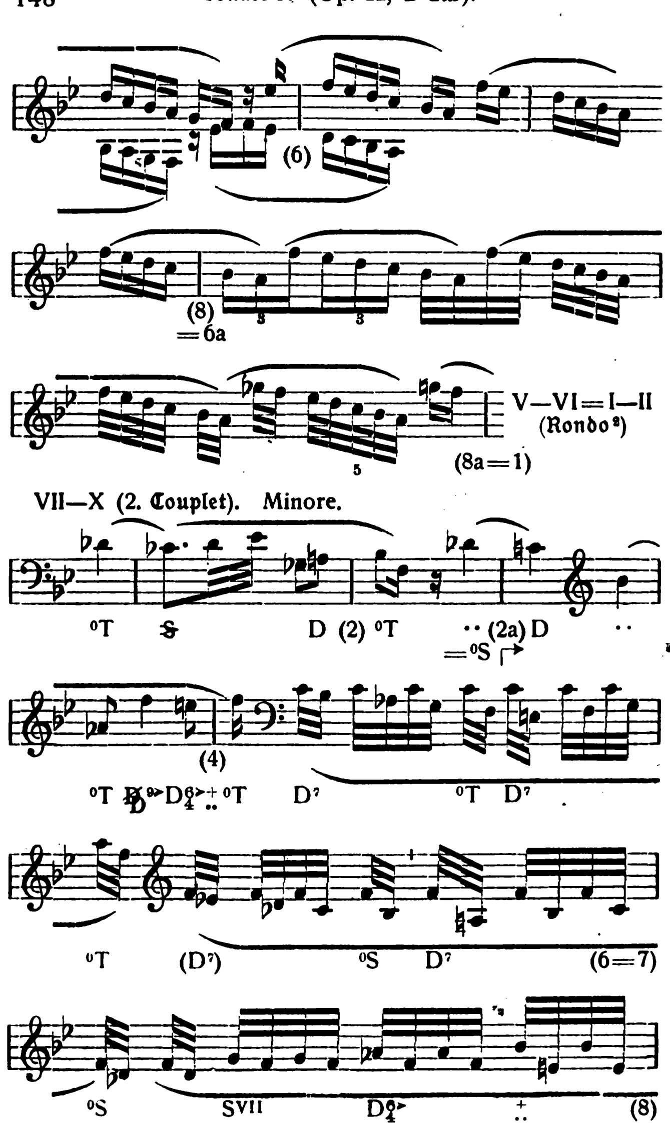
I—II: Motive α, β, γ; III: δ, ε; IV: α; V—VI: α, β; VII: δ, ε, α; VIII: δ, ε, α; IX: δ, ε, α; X: α; XI: α, β, γ; XII: α, β, γ; XIII: δ, ε (dazu das Hauptmotiv des 1. Satzes); XIV: α; XV—XVI: α, β, γ; XVII: ε, α.

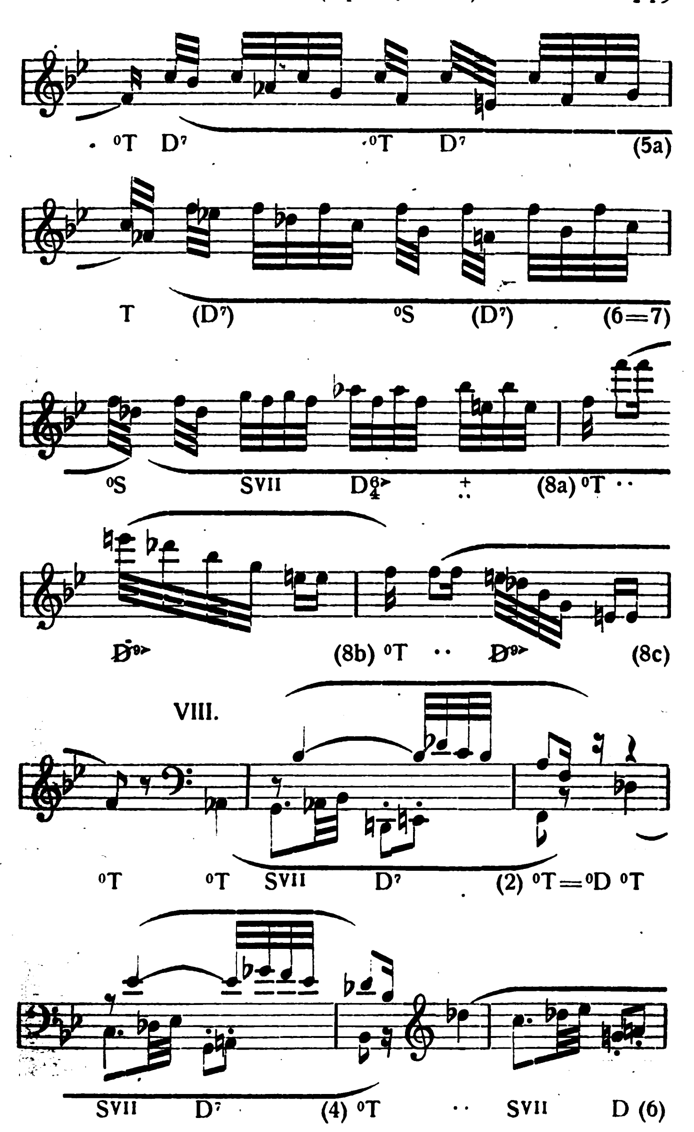
Hier ist die Analyse der Melodie des ganzen Satzes:




III—IV (1. Couplet).

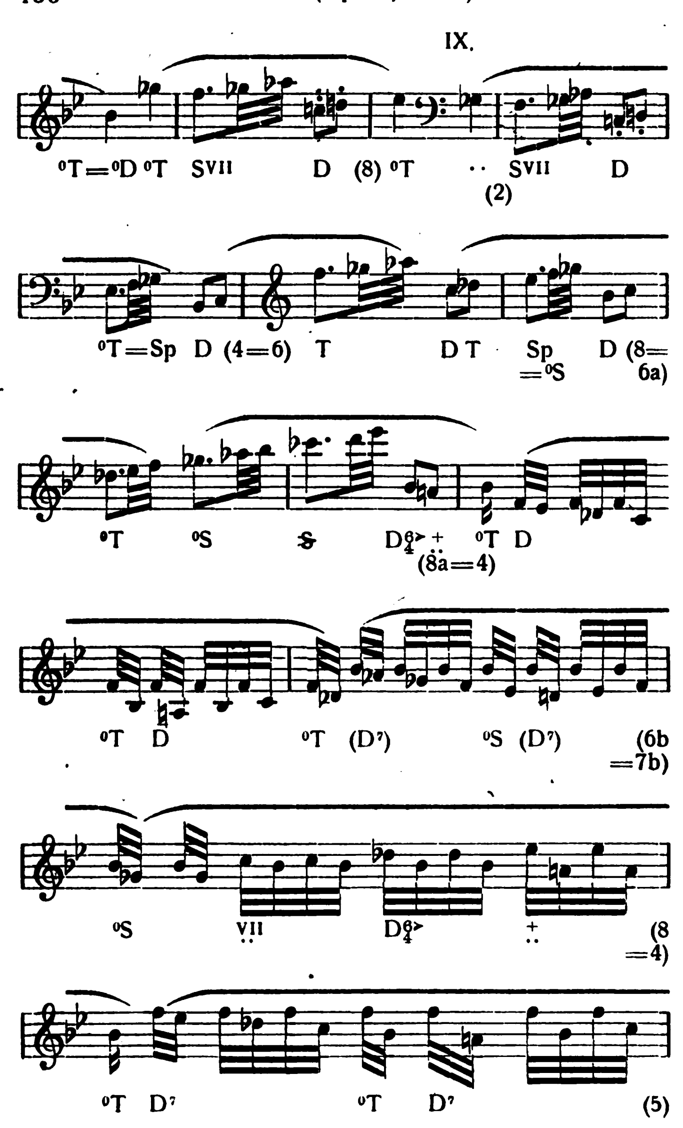

T
D⁷
(8b) T
simile
D⁷
(8c
=4)
T
(D⁷)
(6)
⁰S
D⁹>
(8) T
IV (Rückgang).
tr
(2)
D⁷
tr
(4)


(6)
(8)
=6a
V—VI=I—II
(Rondo²)
(8a=1)
VII—X (2. Couplet). Minore.
⁰T
D (2) ⁰T
(2a) D
=⁰S
(4)
⁰T
D⁷
⁰T D⁷
⁰T
(D⁷)
⁰S
D⁷
(6=7)
⁰S
SVII
(8)

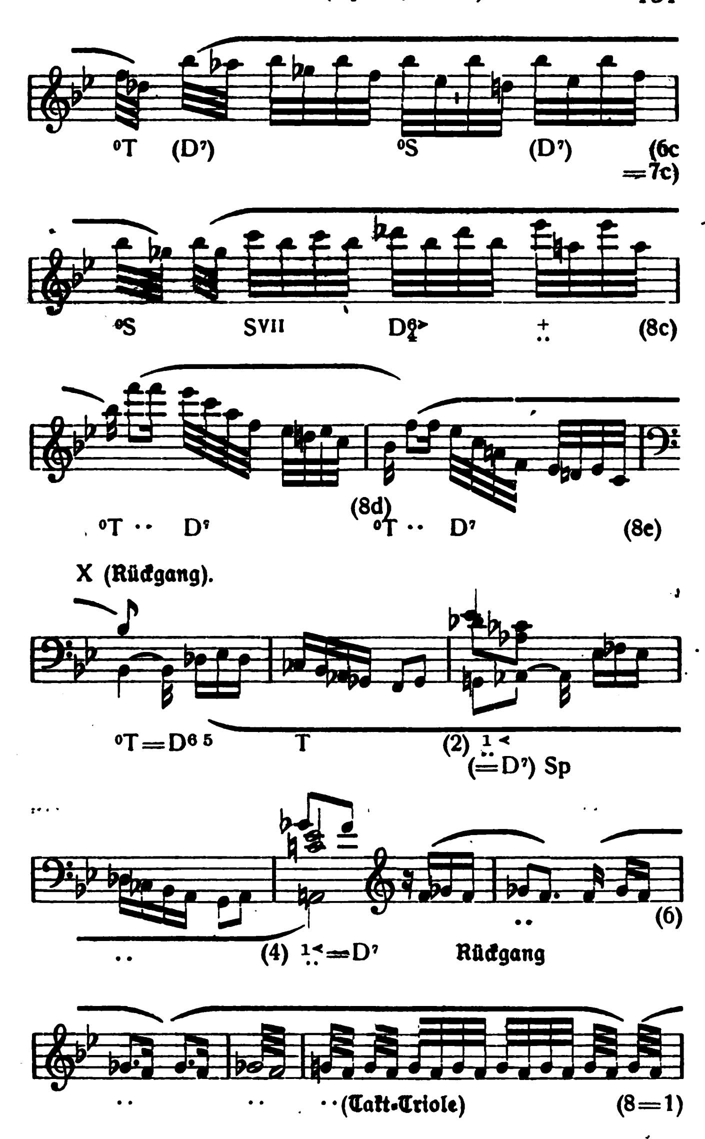


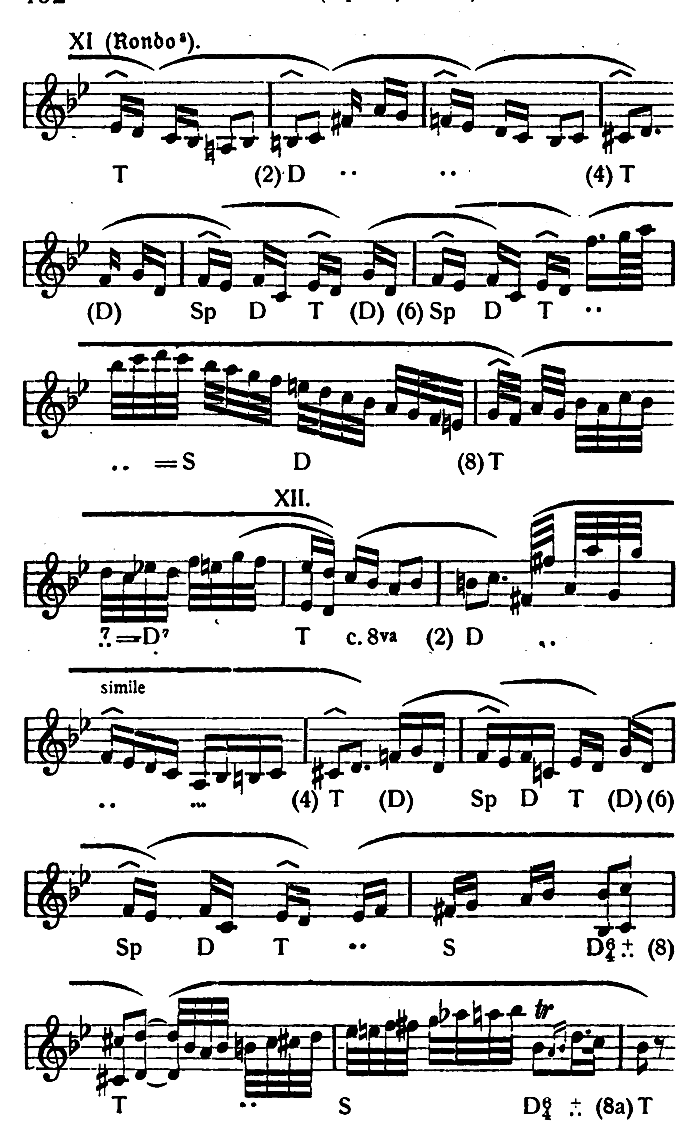
0T D7 0T D7 (5a)
T (D7) 0S (D7) (6=7)
0S SVII D6/4 + (8a) 0T
D9 (8b) 0T D9 (8c)
VIII.
0T 0T SVII D7 (2) 0T=0D 0T
SVII D7 (4) 0T SVII D (6)

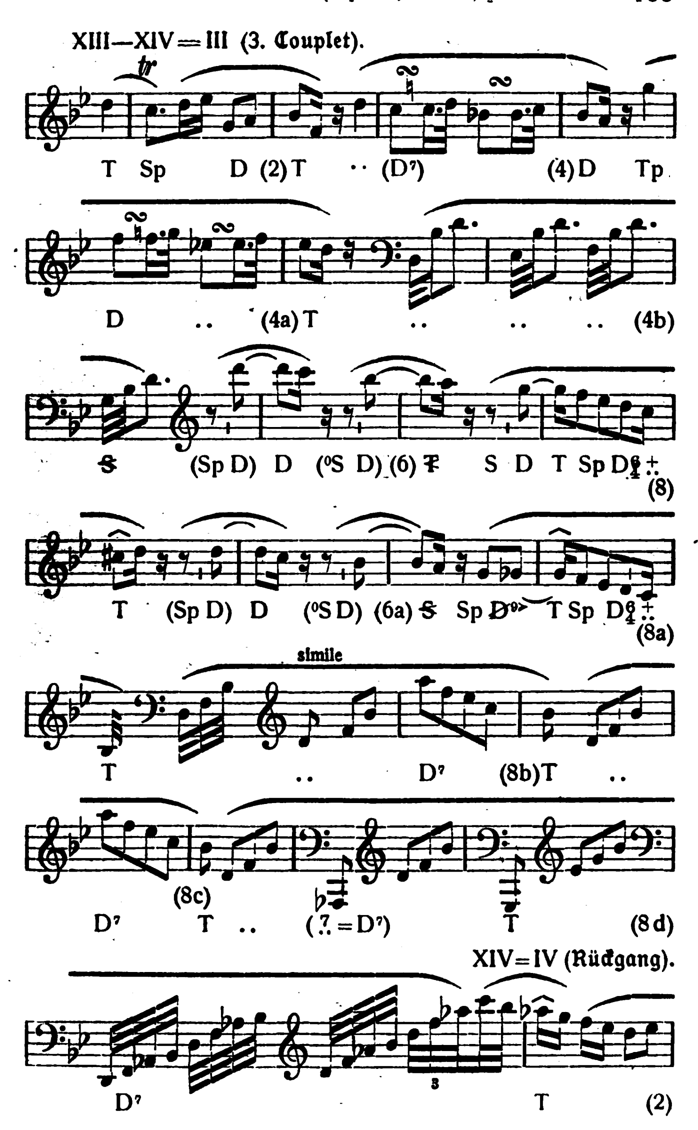
IX.

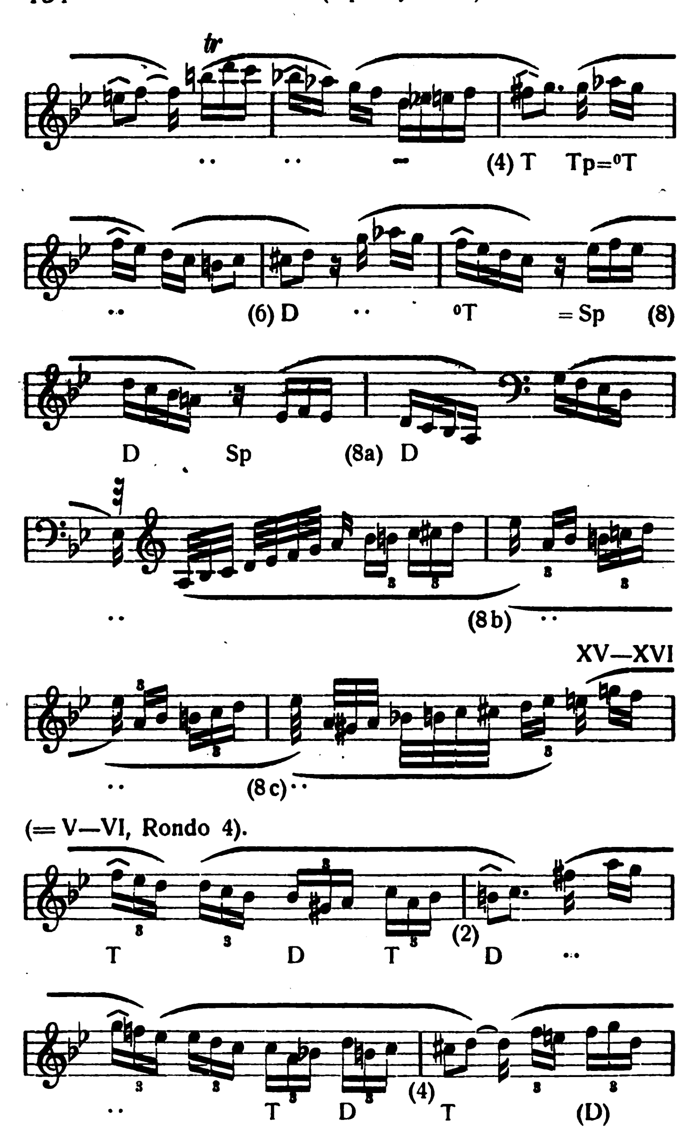


°T=°D °T SVII D (8) °T ·· SVII D
(2)
°T=Sp D (4=6) T D T Sp D (8=
=°S 6a)
°T °S S D6>4 + °T D
(8a=4)
°T D °T (D7) °S (D7) (6b
=7b)
°S VII D6>4 + (8
=4)
°T D7 °T D7 (5)

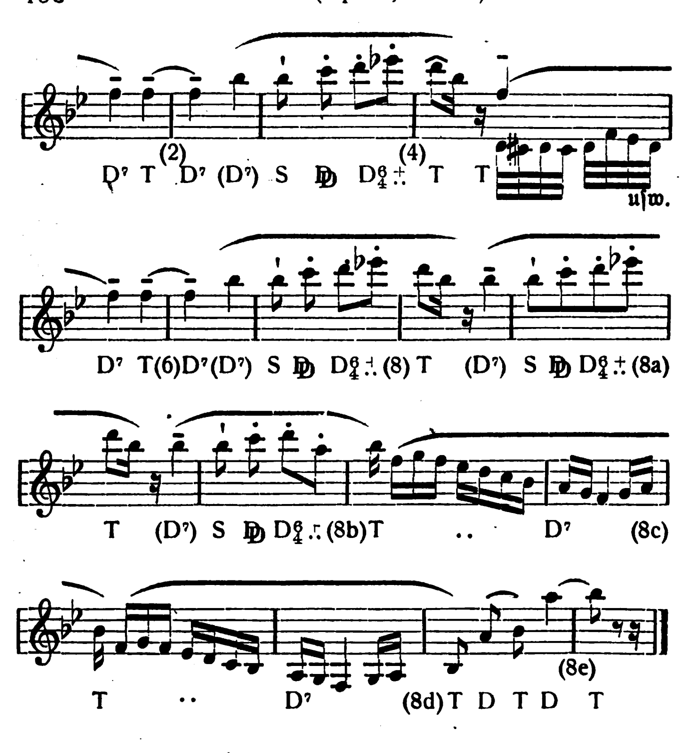

°T (D⁷) °S (D⁷) (6c
=7c)
°S SVII D6 + (8c)
°T .. D⁷ (8d) °T .. D⁷ (8e)
X (Rückgang).
°T=D6 5 T (2) 1<
(=D⁷) Sp
(6)
(4) 1<=D⁷ Rückgang
(Takt-Triole) (8=1)


XI (Rondo⁸).
T (2) D .. .. (4) T
(D) Sp D T (D) (6) Sp D T ..
.. = S D (8) T
XII.
7 = D7 T c. 8va (2) D ..
simile
.. ... (4) T (D) Sp D T (D) (6)
Sp D T .. S D 6 4 (8)
T .. S D 6 4 (8a) T


XIII—XIV=III (3. Couplet).
simile
XIV=IV (Rückgang).


(4) T Tp=⁰T
(6) D
⁰T
= Sp
(8)
D
Sp
(8a) D
(8b)
XV—XVI
(8c)
(= V—VI, Rondo 4).
T
D
T
(2)
D
T
D
(4)
T
(D)


Sp D T (D) (6) Sp D T
Tp = Sp D (8) T (c. 8va bassa)
D T (2) D
T D (4) T (D)
Sp D T (D) (6) Sp D T
S D (8) T (D)
XVII (Coda).
S D (8a) T T



Sonate 18 (Op. 26, As-dur).

Gesamtausgabe Serie XIV Nr. 135, dem Fürsten Karl Lichnowsky gewidmet, komponiert 1799—1800, erschienen als „Grande Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte“ bei J. Cappi in Wien, angezeigt 3. März 1802 in der Wiener Zeitung.

Wegen der Bezeichnung „Grande Sonate“ vergleiche die Bemerkungen S. 96. Über Fürst Karl Lichnowsky s. S. II, 3. Ihre besondere Beliebtheit verdankt diese Sonate wohl dem Trauermarsch. Ist doch schon früh die Legende aufgekommen, daß der große Beifall, den ein Trauer-

marsch in Ferdinand Paërs Oper „Achilles“ fand, Beethoven den Anstoß zur Komposition gegeben habe (Ries & Wegeler, Notizen S. 80). Es sind aber Skizzen von Op. 26 erhalten, die älter sind als die erste Aufführung von Paërs „Achilles“ (6. Juli 1801) und bereits die Absicht belegen, als dritten Satz einen Trauermarsch zu bringen, der also doch wohl nicht durch Paërs Oper angeregt sein kann (vgl. Nottebohm, II. Beethoveniana S. 236ff.). Noch unhaltbarer ist die Legende, daß Prinz Louis Ferdinand von Preußen der Eroe sei, dessen Gedächtnis der Trauermarsch gilt, da derselbe erst vier Jahre nach dem Erscheinen der Sonate bei Jena fiel. Mit Recht hat daher schon Lenz diesen Gedanken abgewiesen (a. a. O. S. 55). Ein Novum in Beethovens Behandlung der Sonate ist, daß der erste Satz nicht ein Allegro in Sonatenform ist, sondern ein Andante mit Variationen. Er trat damit in die Fußstapfen Mozarts (vgl. dessen A-dur-Sonate, Köchel 331). Mit diesen Variationen verläßt Beethoven bereits sehr merklich die ältere Art der Variierung, welche ein einfaches Thema nur mit immer neuem Beiwerk verbrämt, und nähert sich der so grundsätzlich verschiedenen Art der F-dur-Variationen Op. 34. In welchem Maße sich Beethoven selbst bewußt war, in Op. 34 eine wirklich ganz neue Manier der Variierung anzuwenden, sehe man aus seinem Briefe an Breitkopf & Härtel vom Oktober 1802, also nicht allzu lange nach dem Erscheinen von Op. 26. Zwischen beiden liegt die Komposition der Eroica- (bezw. Prometheus-)Variationen Op. 35, Beweis genug, wie intensiv gerade 1801—1802 sich Beethoven mit der Umbildung der Variationenform beschäftigt hat. Zwar geht er in Op. 26 noch nicht so weit, wie in Op. 34 mit der Veränderung des Charakters der einzelnen Variationen gegeneinander und gegen das Thema, hält vielmehr die Taktart 3/8 und die Tonart As-dur (bis auf die das As-moll des Trauermarsches voraus andeutende 3. Variation) fest. Aber niemand wird verkennen, daß die Variationen doch viel stärker gegeneinander differenziert sind, als die in Mozarts A-dur-

Sonate oder als die leichten Variationen Beethovens in G-dur (1801 erschienen). Mit Recht hebt Karl Reinecke (a. a. O. S. 45) hervor, daß Beethoven keinerlei Tempowechsel verlangt hat, während er in den Variationen Op. 34, 44, 66 und 120 wiederholt solchen fordert. Man lese darum Reineckes feine, von reicher pädagogischer Erfahrung und künstlerischem Feingefühl diktierte Warnungen mit eingehendem Interesse und hüte sich, die Charakterunterschiede der einzelnen Variationen zu stark zu betonen. Recht hat sicher Reinecke damit, daß er darauf hinweist, dieser an Stelle eines ersten Sonatensatzes stehende Variationssatz dürfe die Einheitlichkeit nicht verlieren; er rät daher, die Variationen ohne fühlbare Pausen und ohne fühlbaren Tempowechsel zu spielen und darum das Tempo des Themas so zu wählen, daß es ohne stärkere Veränderung durch alle Variationen beibehalten werden kann. Vielleicht geht er aber doch zu weit, wenn er ein Tempo von 72 MM. für die Achtel für zu langsam hält, weil das Temposteigerungen bis 96 MM. mit sich bringen würde. Demnach will er die Achtel des Themas noch schneller als 72 MM. genommen haben, was mir keineswegs einleuchtet. Daß Variation 3 im Charakter sehr stark gegen Variation 4 absticht, drängt sich dem gesunden Musikgefühl unweigerlich auf. Aber jedermann wird selbst darauf verfallen, Variation 3 langsamer und Variation 4 schneller als das Thema zu nehmen. Die lastenden Synkopierungen und schmerzlichen Vorhalte, die ernst von Takt zu Takt aufwärts dringenden Bässe stempeln Variation 3 zu einer Art von langsamem Satze innerhalb der Variationenreihe. Dagegen ist Variation 4 ausgesprochen das Scherzo dieser kleinen zyklischen Form und fordert gebieterisch ein keckes Zugreifen. Variation 1—2 und Variation 5 umspielen dagegen nur mehr in der Weise der alten Doubles das Thema und halten dessen Tempo fest. Das dieses aber nicht ein Allegro, sondern ein Andante (aber auch nicht ein Adagio oder Largo) ist, hat ja Beethoven selbst beigeschrieben.

Das variierte Thema hat die Liedform a a b a, vier 8-taktige Perioden, von denen die erste, zweite und vierte mit den gleichen Motiven gearbeitet sind und die dritte einen kontrastierenden Zwischensatz bildet, der mit Halbschluß auf der Dominante endigt, so daß der dritte Vortrag des Hauptgedankens zwanglos anschließt. Der Charakter des Themas ist entschieden menuettartig, das Tempo das des vorhaydnschen Menuetts, wie z. B. des Menuetts im „Don Juan“, dem es vielleicht sogar die Entstehung verdankt. Jedenfalls wird die Erinnerung an dasselbe das Treffen des richtigen Tempos erleichtern. Die verbindliche Grazie des Tempo di Minuetto bedingt aber wohl die Annahme weiblicher Endungen, wie ich sie angezeigt habe:



Dem zweiten Takte eine längere Endung zu geben:



halte ich für nicht glücklich, weil das, durch die Variationen durchgeführt, ein höchst lästiger Ballast werden würde. Dagegen erweist sich der längere Auftakt zum dritten Motiv als Elan gebend für den ferneren Aufstieg:



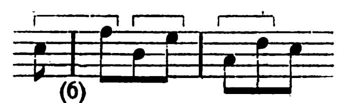
Daß Takt 6 ein Anschlußmotiv erfordert, welches dem dritten Achtel vermehrtes Gewicht gibt:



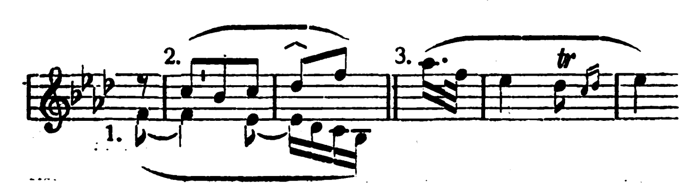
ist wohl zweifellos, da das f^2 b^1 es^2 natürlich für ♩ ♪ f^2 es^2 eintritt (Nachbildung der Endung von Takt 5):



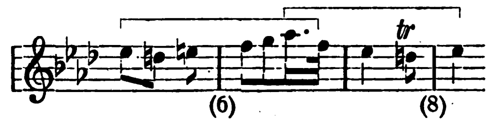
(Vgl. Variation 1, Takt 5—6.) Die Ähnlichkeit mit Takt 5ff. des Adagio der Sonate pathétique (die auf der Quartensequenz c-f b-es as-des beruht) sei nicht übersehen:



Die zweite Periode ist nur eine Wiederholung der ersten mit Ganzschluß statt Halbschluß und leichter rhythmischen Belebung des Vordersatzes, die die Verwandtschaft mit dem Menuett im „Don Juan“ verstärkt und gebieterisch die gleiche Temponahme verlangt. — Deshalb wohl empfiehlt auch Reinecke, das Tempo von Variation 2 aus zu bestimmen, welche die gleiche Gestalt der Melodie im Baß hat. Der Zwischensatz (Periode III) vollzieht im Nachsatze mit Tp=Sp die Modulation zur Dominanttonart. Seine neuen Motive sind:



Motiv 2 erscheint. Takt 5—8 verschränkt mit Motiv 3 in der Form:



Periode IV ist notengetreue Wiederholung von II mit dem II von I unterscheidenden abschließenden Motiv, das natürlich nur eine Nebenform von Takt 5 in Periode I, II und IV ist:



Nun sehen wir aber auch, daß das Motiv 2 der dritten Periode nichts anderes als eine gedehnte Form dieser Doppelschlagsfigur ist:



Alle 5 Variationen reproduzieren nacheinander ohne jede Störung die vier Perioden des Themas, aber jede führt ein sie verselbständigendes Figurationsmotiv durch, nämlich die erste Variation (Periode V—VIII) das natternartig aufschnellende

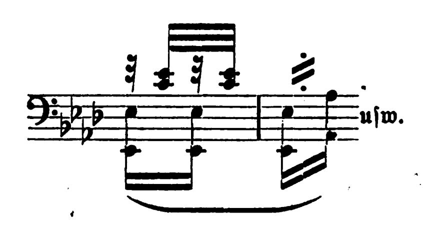


und in Periode VIII (=III) als



Nur im Nachsatze von Periode VIII verschwindet es, um in Periode IX wieder neu zu erstehen.

Die zweite Variation gibt der linken Hand die Melodie in Oktaven und durchgeführter Auflösung der Sechzehntel in Zweiunddreißigstel durch die nachschlagende akkordische Begleitung der rechten Hand:



Auch wenn sie ganz streng das Tempo des Themas festhält, wird diese zweite Variation durch die fortgesetzte Bewegung in 32steln lebhafter, gesteigert klingen, während die erste Variation durch die Mischung von 32steln zwischen die Achtel mehr nur innere Erregung zeigt, die aber durch die Achtel in Schranken gehalten wird. Die dritte Variation (in As-moll), die, wie schon bemerkt, sozusagen den Trauermarsch vorahnen läßt, wirkt durchaus largo-artig, trübe und lastend. Die Begleitung (linke Hand) bewegt sich ausschließlich in Achteln (Zählzeiten). Der Baß der ersten, zweiten und vierten Periode ist durchaus chaconnenartig, von Takt zu Takt sekundweise emporschreitend:





Der Mittelsatz (Periode XV) bringt tiefschmerzliche Akzente auf die synkopisch antizipierten sf-Einsätze der Subdominanten der Zwischenkadenzen ($S^{IX<}_{NB.}$—D):

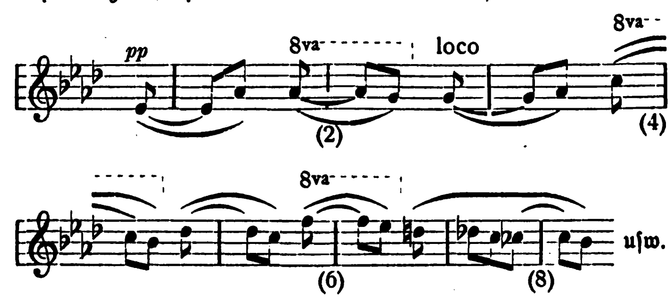


Natürlich müssen diese Sforzati mit attacca-Ansatz (plötzlicher Strammung) und nicht mit klatschendem Hieb gebracht werden, wenn sie nicht brutal und grobdrähtig wirken sollen. Noch sei besonders darauf aufmerksam gemacht, welche bedeutsame Rolle in dieser Variation die weiblichen Endungen spielen; da durch die ganze Variation die Synkopierung durchgeführt ist, so treten neben zwingend notwendige Vorhaltlösungen, wie Takt 2, 3, 6 und 8 von Periode XIII, nicht nur Fortschreitungen von einem Akkordtone zu einem anderen, wie Takt 1 (es-as), sondern sogar auch Fortschreitungen von Akkordtönen zu alterierten Tönen, wie das des-d♮ in Takt 7, oder gar zu einer Wechselnote, wie das as-heses in Takt 4, und sogar die übermäßige Sekunde wird als weibliche Endung verständlich (Takt 5: heses-c).

Der Ausdruck schmerzlichen Ringens, den diese Variation zur Geltung bringt, beruht durchaus auf diesen, starke Anforderungen an das Auffassungsvermögen stellenden künstlichen, sozusagen gewaltsam verschweißten Endungen.

Ist die dritte Variation tief seriös und sogar an das Largo e mesto von Op. 10^III^ erinnernd, so schlägt da-

gegen die vierte direkt ins Humoristische um. Das Humoristische beruht hier in dem scheinbar ganz willkürlichen Hin- und Herspringen in verschiedenen Tonlagen. Man braucht nur die Oktavsprünge auszumerzen, so steht das Thema ziemlich intakt da:



Dieses kecke Hin- und Herspringen des synkopischen Motivs steht im schärfsten Gegensatze zu dem mühsamen Emporringen in der dritten Variation. Dazu trägt auch der durchweg staccato gehaltene Baß seinen Teil bei, besonders in der zweiten Periode (XVI II) mit den förmlich lachenden Terzen in Sechzehnteln:



Der spätere Beethoven hat für solche Lagenwechsel eine besondere Vorliebe gezeigt. Ein berühmtes Beispiel dafür sind die Variationen des Cis-moll-Quartetts Op. 131, in denen Beethoven „eine neue Manier der Stimmführung anzuwenden" versuchte (Vgl. Thayer, Beethoven 5. Band S. 318 ff.), nämlich die Verteilung der Melodiestimme auf die erste und zweite Violine mit fortgesetztem Hin- und Herspringen aus der zweigestrichenen in die eingestrichene Oktave. Auch die merkwürdigen Lagenwechsel im ersten und zweiten Satze der Fis-dur-Sonate Op. 78:



die mit ihrer stark kontrastierenden Dynamik an Orgelwirkungen gemahnt (Manualwechsel oder plötzliches Abstoßen und Anziehen von Registern), gehören hierher. Am weitesten geht wohl Beethoven mit solcher Verlegung des melodischen Anschlusses durch Fortsetzung in anderer Oktavlage im Schluß der Bagatelle Op. 126[1]:



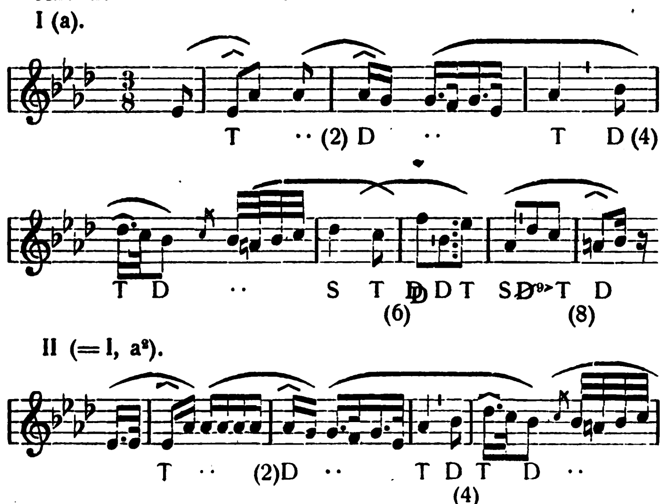
Hier bringt gleichsam der Kontrabaß die letzten Noten einer Flötenmelodie! Vielleicht muß man auch für die dritte Variation von Op. 26 ans Orchester denken, um Beethovens Absicht ganz zu verstehen. Die vielberedete „durchbrochene Arbeit“, die in Haydns und Mozarts letzten Orchesterwerken erkennbar wird, und die Beethoven auf den Höhepunkt führt, ist ohne Zweifel die von Beethoven gegenüber Karl Holz betonte „neue Art der Stimmführung“. Eine merkwürdige Analyse unseres Variationensatzes hat Rochlitz geschrieben („Für Freunde der Tonkunst“ Band II, S. 398ff., 129 Seiten umfassend). Dieselbe ist zwar ein wenig subjektiv und phantastisch, geht auf das technische Detail nicht ein, darf aber hier nicht unerwähnt bleiben. Sehr treffend charakterisiert Rochlitz die fünfte Variation mit der Bemerkung, daß man in ihr „alle Hände voll zu tun bekommt, und was man zu tun bekommt, hängt innig zusammen. Es macht ein eng be-

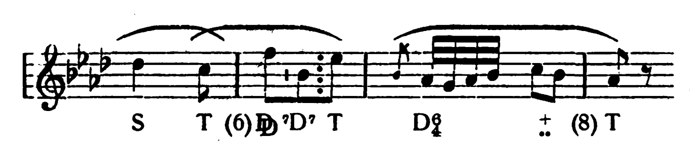
grenztes festgeschlossenes, aber in seiner Begrenzung sattsam bewegtes Ganze." Die Sonderbestrebungen von Variation 3 und 4, die den Charakter des Themas mehr oder weniger antasten, sind wieder aufgegeben und Variation 5 ist nur mehr ein beschauliches Sichversenken in das Thema selbst mit behaglich sich entfaltenden Akkordfigurationen in beiden Händen über und unter der Melodie in der Mittelstimme (man sieht den Klavierspieler Beethoven vor sich, wie ihn die Zeitgenossen schildern, „mit breit hingelegten Händen die Tasten knetend").

Nachdem auch diese Variation die vier Perioden des Themas getreulich durchgearbeitet hat, schließt eine 25. Periode als Coda epilogisierend mit selbständigen, aber im Charakter des Themas gehaltenen Motiven den Satz ab (zwei 4-taktige und drei 2-taktige Schlußbestätigungen, die sich aber zu einer Periode mit einigen kurzen Anhängen zusammenfügen).

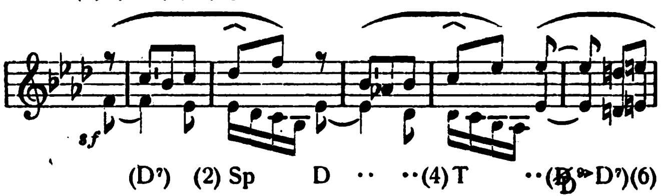
Hier ist die Skizze der Melodieanalyse:


Andante con Variazioni.





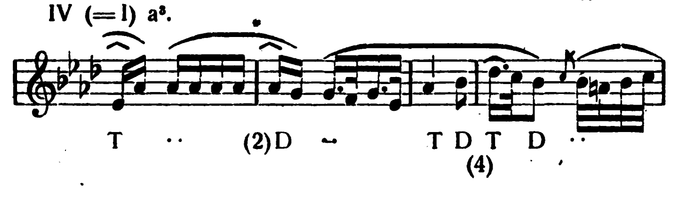

III (b) (Zwischensatz).





Gen.-Auft.
7 = D7

IV (=I) a³.





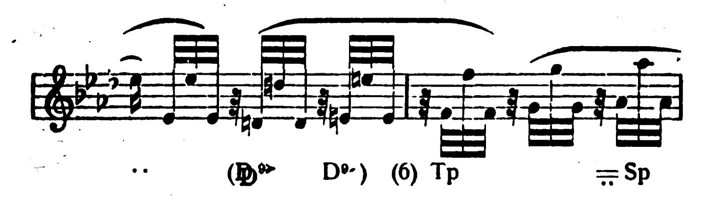
Variation 1.

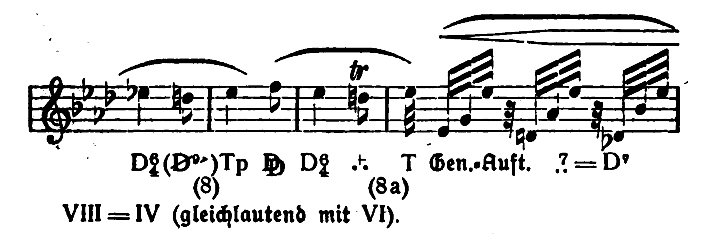
V (=I).

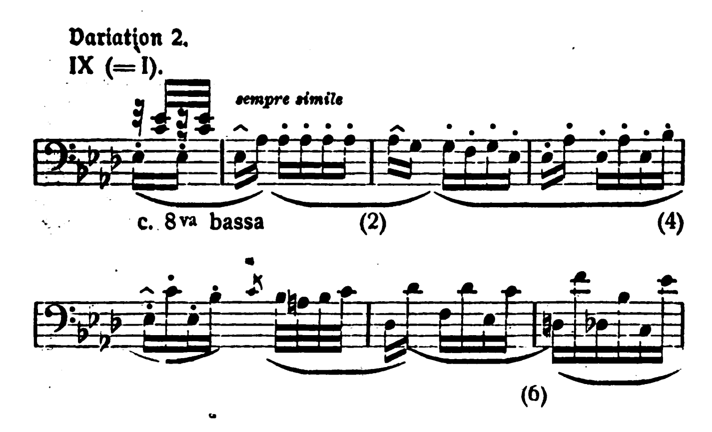


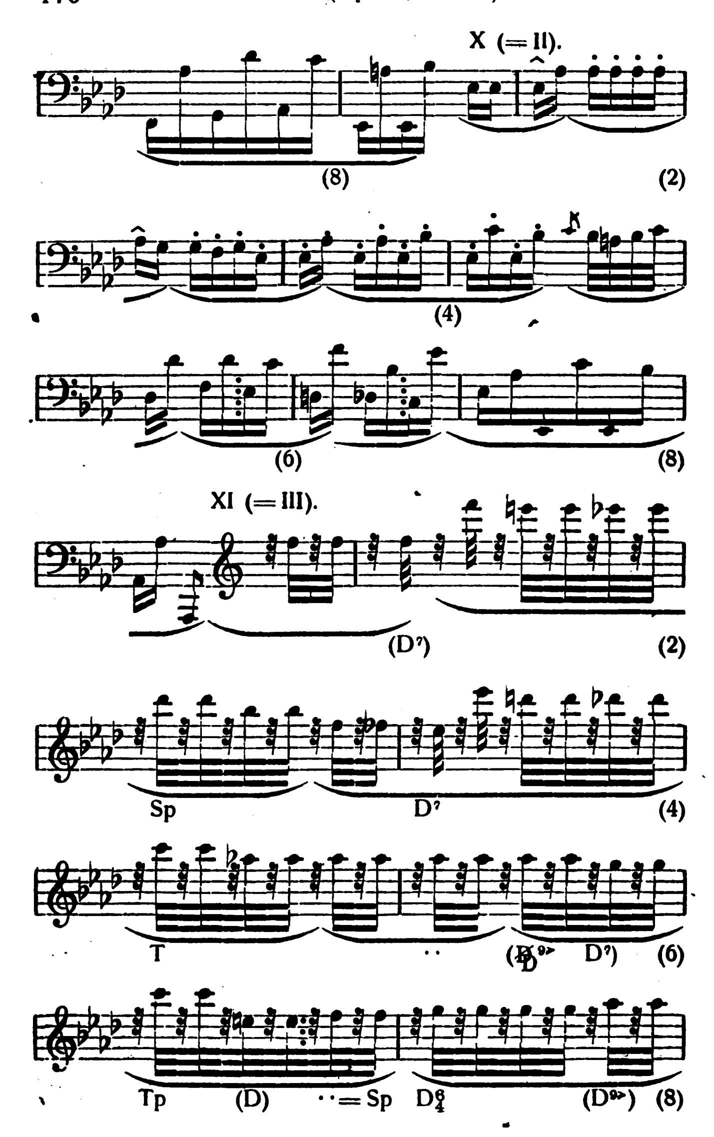

sf
T̂
D (4) T D ·· S ·· T (6)
D⁷ D⁷ T S D⁷ T (8) D
VI (= II).
T ·· (2) D ··
T D (4) T̂ D ··
S ·· T (6) D⁷ D⁷ T D⁶₄ + (8) T
VII (= III) (Zwischen-Satz).
(D⁷) (2) Sp


8va
D7
T

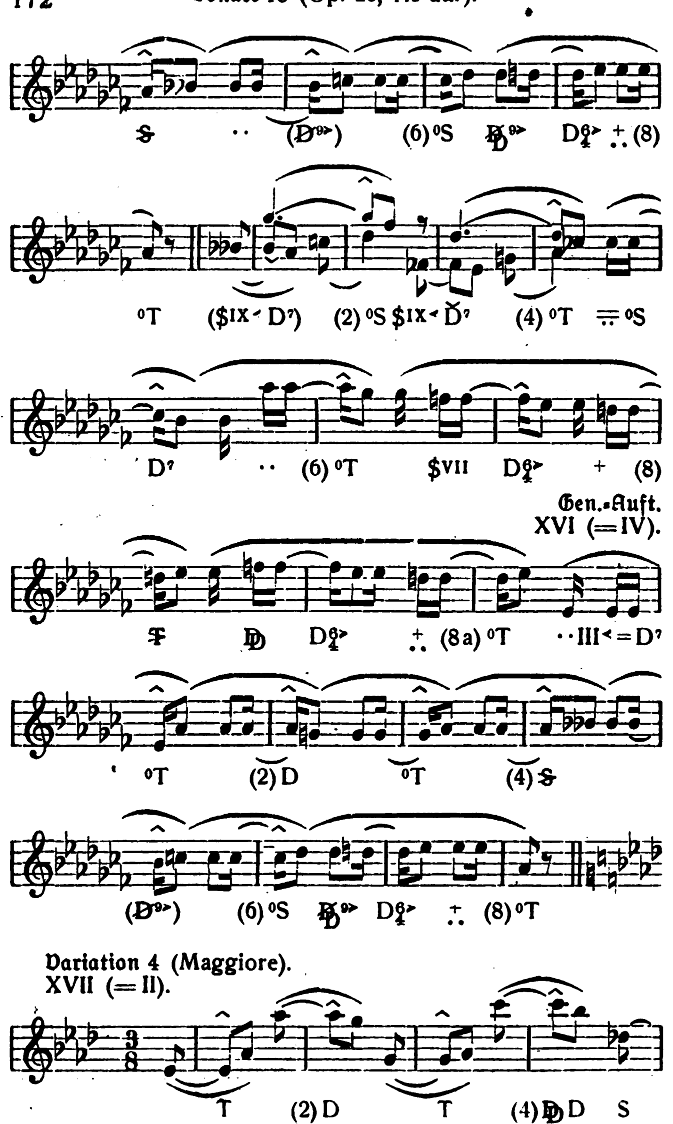

(D9> D9>) (6) Tp
Sp


tr
D6/4 (D9>) Tp D D6/4 T Gen.-Auft. 7 = D7
(8) (8a)
VIII = IV (gleichlautend mit VI).

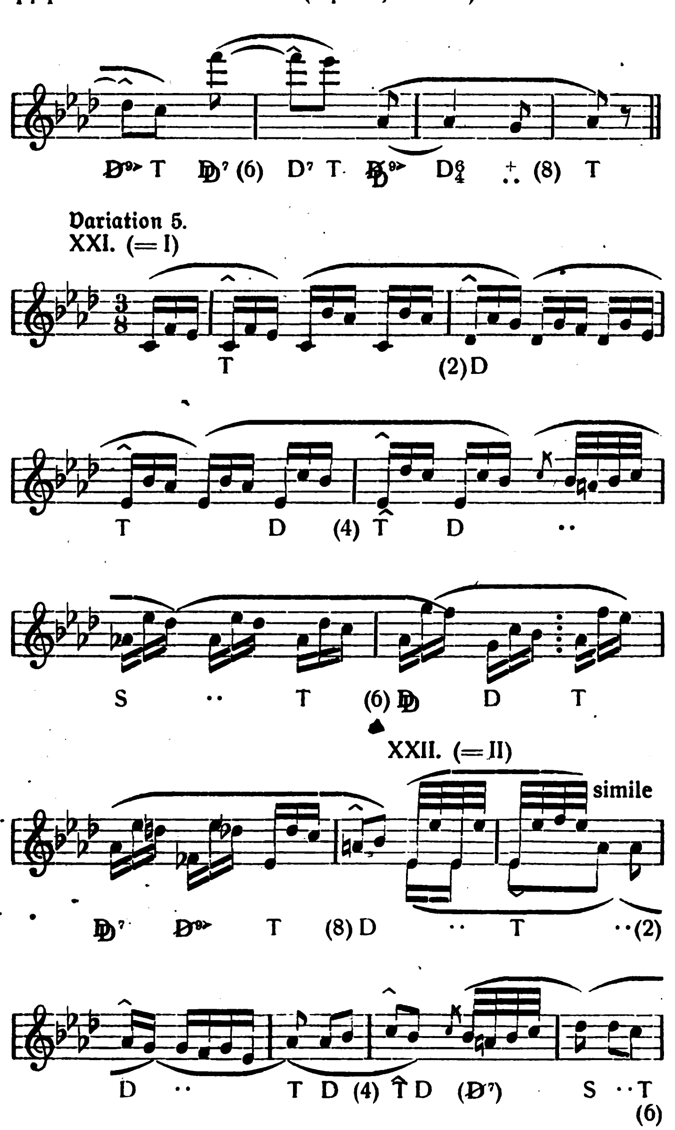

Variation 2.
IX (= I).
sempre simile
c. 8va bassa
(2)
(4)
(6)

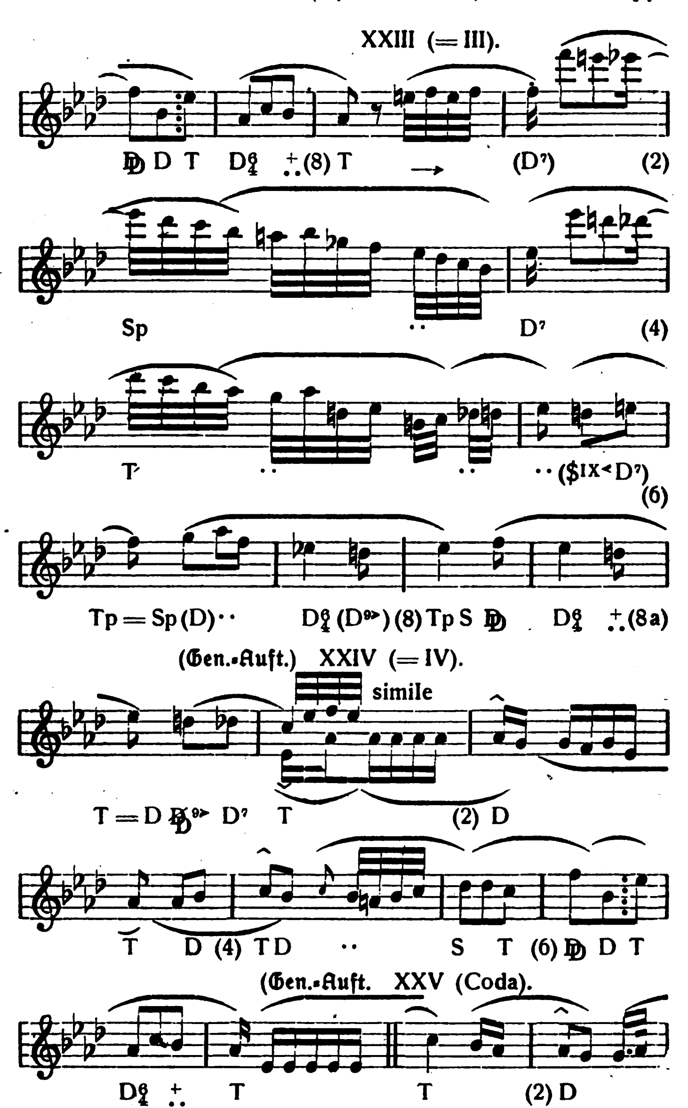

X (= II).
(8)
(2)
(4)
(6)
(8)
XI (= III).
(D⁷)
(2)
Sp
D⁷
(4)
T
(6)
D⁷)
Tp
(D)
= Sp
(8)

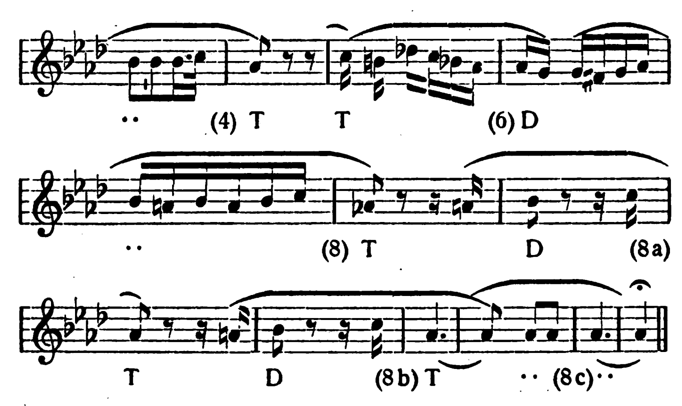

XII (= IV).
Variation 3 (Minore).
XIII (= I).
XIV (= II).


Gen.-Auft.
XVI (=IV).
Variation 4 (Maggiore).
XVII (=II).


XVIII (=II).
XIX (=III).
XX.
(Gen.-Auft.)
(=IV)


Variation 5.
XXI. (= I)
XXII. (= II)
simile

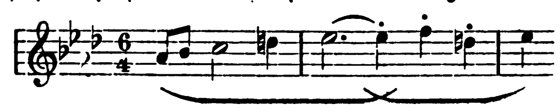

XXIII (= III).
D D T D$^6_4$ (8) T → (D^7) (2)
Sp D^7 (4)
T (§IX< D^7) (6)
Tp = Sp (D) D$^6_4$ (D$^{9>}$) (8) Tp S D D$^6_4$ (8a)
(Gen.-Auft.) XXIV (= IV).
simile
T = D D$^{9>}$ D^7 T (2) D
T D (4) T D S T (6) D D T
(Gen.-Auft. XXV (Coda).
D$^6_4$ T T (2) D



Der zweite Satz, ein nur kurzes Scherzo Allegro molto 3/4, nimmt den humoristischen Charakter von Variation 4 auf, ist aber, wie ja die Tempobezeichnung Allegro molto verrät, wesentlich schneller (2 𝅗𝅥.). Zwar hat es nicht die Lagenwechsel von Variation 4, dafür aber eine bunte Mischung von Legato und Staccato. Der Gedanke, das Scherzo als eine weitere, 6. Variation zu betrachten, liegt sehr nahe, da dasselbe die gleiche Gliederung in vier Perioden der Ordnung a a b a aufweist. Allerdings wäre es eine Variation der freien Art, wie sie mit Op. 34 bestimmt bei Beethoven einsetzt, und nicht eine einfache Anderseinkleidung wie die fünf übrigen Variationen. Will man die Motive des Scherzo aus dem Andante-Thema herleiten, so muß dafür vor allen der Nachsatz der ersten Periode des Themas herangezogen werden:



der sich wohl fortentwickelt haben könnte zu:



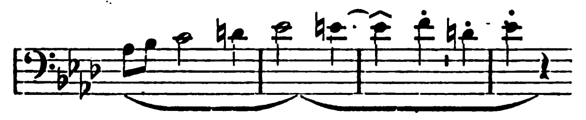
aber auch der Zwischensatz (Periode III) ist in beiden Themen ähnlich gehalten:



Eine kleine Komplikation bringt der Nachsatz des Zwischensatzes mit seinen wieder zum Hauptsatze zurückleitenden Erweiterungen, zunächst eine Triole von drei $^8/_4$-Takten von Takt 5 zu 6:



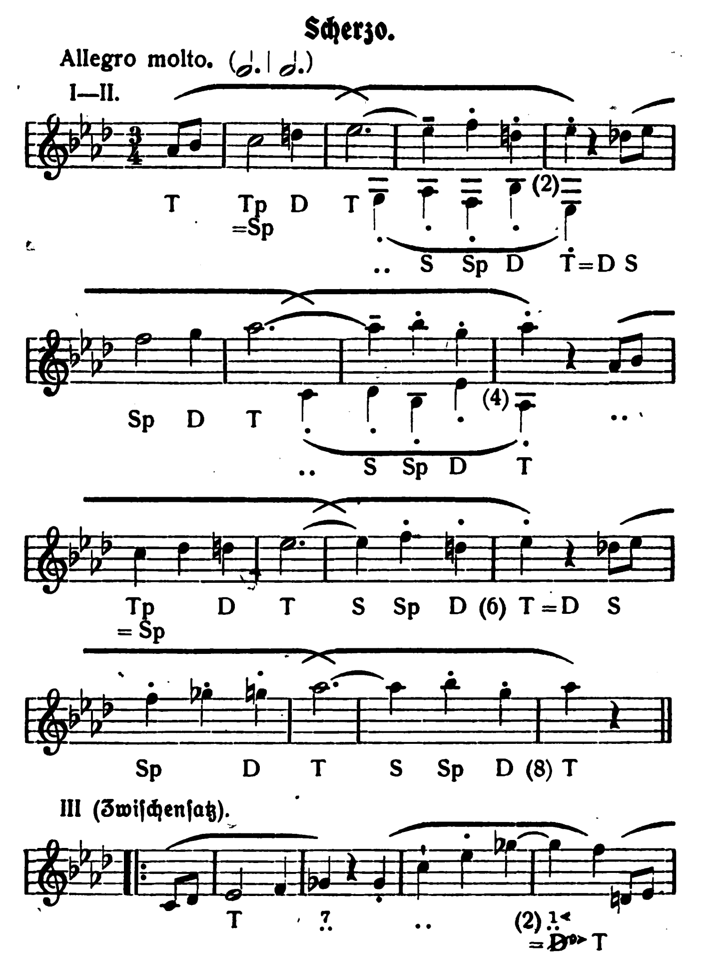
die am besten als wirkliche Triole (beschleunigt) gespielt wird, um sicher über das Schwergewicht des des^2 zu orientieren; weiter aber folgt nach Erreichung des achten Taktes (mit 8=2) noch eine ganze weitere Periode Stillstand auf des^2—c^2 und Übertritt zur IV. Periode mit 8=2. Der dritte Vortrag des Kopfgedankens bringt eine wichtige Veränderung desselben in der Verbindung der beiden Zweitaktgruppen:



Diese Form des Schlußmotivs wahrt auch der Anhang von Periode IV (7a—8a). Das Trio besteht aus zwei

Perioden schlichten Aufbaues, nach denen 4 Takte Rückgang zur Wiederholung des Scherzo dessen Anfangsmotiv aufnehmen.

Hier ist die Skizze für die Analyse der Melodie.



(4) 1 < T+ (5)
= D⁰>

Triole

7 = D⁷ (6)

(8=2)

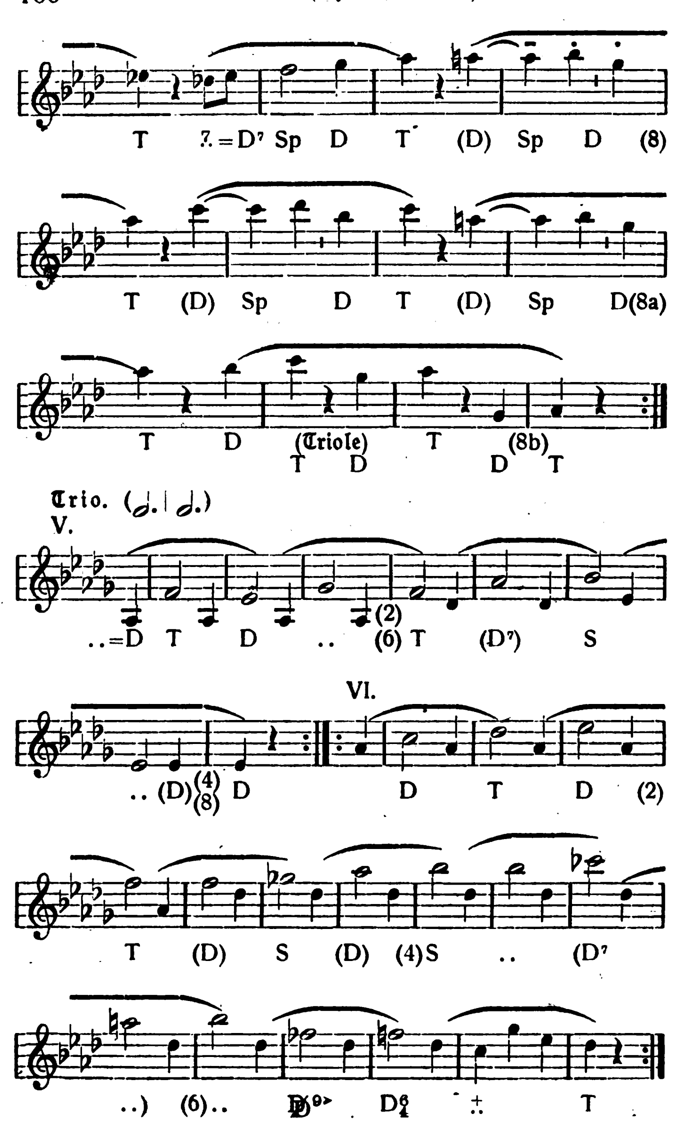
(4) (6)

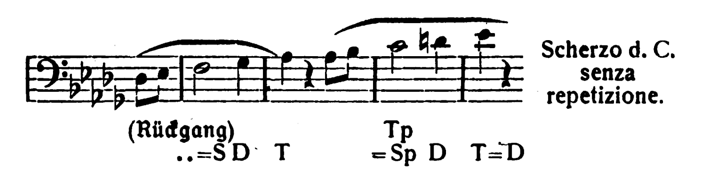
IV (= I).

(8 = 𝅗𝅥. | ⁰T D (1)
1) = Sp

(D) Sp D (2)T 7 = D Sp D T (D)



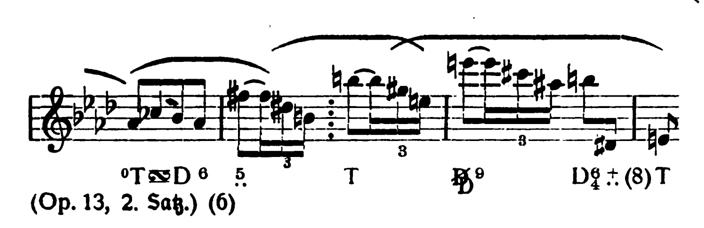

T 7.=D⁷ Sp D T (D) Sp D (8)
T (D) Sp D T (D) Sp D(8a)
T D (Triole) T (8b)
T D D T
Trio.
V.
..=D T D .. (6) T (D⁷) S
(2)
VI.
.. (D) (4) (8) D D T D (2)
T (D) S (D) (4)S .. (D⁷
..) (6).. D D T

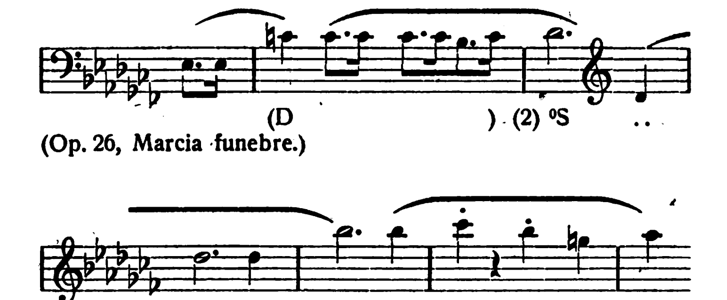


Der nun folgende „Trauermarsch auf den Tod eines Helden“ dankt seine ernste Feierstimmung außer der Molltonart und den 7 ♭ der Vorzeichnung, welche tiefdunkle Schatten verbreiten, der Durchführung des punktierten Rhythmus (♪. ♬ | ♩). Dieser darf nicht, wie es sonst bekanntlich die Regel ist, verschärft werden, sondern muß genau dem Sechzehntel den vierten Teil des Viertelwerts wahren, also ja nicht: ♪.. ♬ | ♩! Meine Erfahrungen beim Unterricht haben mir gezeigt, daß dieser Hinweis ausgezeichnete Dienste leistet, die ernste Feierlichkeit des Vortrages zu erzwingen. Es entfällt damit auch die Notwendigkeit, die kurze Note stärker zu akzentuieren; doch ist es immer noch verkehrt, sie merklich schwächer zu spielen, als das punktierte Achtel. Zur Konstatierung des Effekts rate ich, das Kopfthema von Op. 10[1] mit dem Trauermarsch zu vergleichen. Man wird dann schnell erkennen, daß die Verschärfung der Punktierung bei Op. 10[1] am Platze ist, für den Trauermarsch aber nicht. Freilich darf aber in diesem auch nicht die Punktierung zu einer Triolenmessung verschleift werden (nicht ♩ ₃ ♪ statt ♪. ♬).

Eine eingehende Betrachtung erfordert die Tonartordnung des Trauermarsches, die Folge: As-moll, H-moll, D-dur. Man denkt dabei wohl an die auffallende Modulation des Adagio der Sonate pathétique von As-dur zu E-dur; vgl. S. 24f., wo die enharmonische Vertauschung von As-moll mit Gis-moll die Brücke zu den Kreuztonarten schlägt. Die Verhältnisse liegen aber hier wieder anders. Ohne Enharmonik geht's zwar auch hier nicht ab. Gleich die erste Periode schließt von As-moll zu

seiner Parallele Ces-dur. Wenn nun aber Beethoven nach dem Ces-dur-Schlusse die zweite Periode ohne weiteres mit H-moll beginnen läßt, so ist das natürlich eine enharmonische Vertauschung, die für den Hörer, der die Notierung nicht vor Augen hat, nicht existiert. Für ihn tritt ganz einfach nach dem Dur-Schlusse der ersten Periode die zweite in der Variante ein, also in Ces-moll, einer Tonart, die drei Doppel-♭ erfordert (für h, e und a) und deren Fortschreiten zu ihrer Parallele Eses-dur zwar durchaus normal ist, aber das Vorstellungsvermögen durch die Schreibweise doch allzustark belastet. Sowohl der mit absolutem Ohr begabte als der wohlgeschulte Musiker wird daher ohne Zweifel beim Hören des Stücks die enharmonischen Verwechslungen eintreten lassen, welche ihm ermöglichen, die Harmoniebewegung glatt aufzufassen. Diesem Bedürfnis genügte Beethoven durch die veränderte Schreibweise (H-moll und D-dur). Den Rückweg zu As-moll erzwingt er dann in einfachster Weise gleich mit dem Anfange von Periode III (Zwischenhalbsatz) durch den verminderten Septimenakkord d f as ces (D̸⁹> in As-moll), indem er das Periode II abschließende d (eses) aus 1 zu 3 umdeutet. Natürlich steckt in diesem Übergange die enharmonische Verwechslung eses ≈ d. Metrisch ist dieser fünftaktige Zwischenhalbsatz zu erklären als ein neuer Nachsatz zu Periode II, der den 6. Takt wiederholt und mit (8 = 1) in Periode IV einmündet. Diese ist durch Zusammenschiebung (4 = 6) verkürzt und kadenziert weitausholend in der Haupttonart As-moll in einer an das Adagio der Pathétique gemahnenden etwas gewaltsamen Weise:



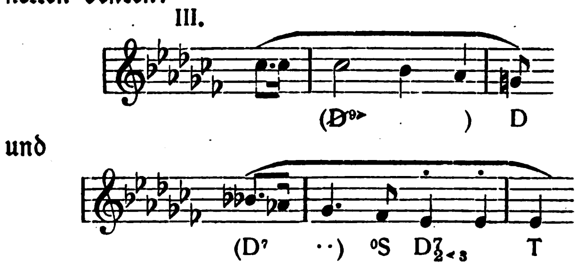


(Op. 26, Marcia funebre.)

Die große Ähnlichkeit der Wirkung beider Stellen beruht in dem gewaltigen Aufrecken der Melodie. Aber während dasselbe in Opus 13 einen gewaltsamen Übertritt aus der dunklen Tiefe der B-Tonarten (As-moll) zu den lichten Kreuztonarten bringt, hält es in Op. 26 die Tonart As-moll fest, ist nur eine einzige, festgefügte tonale Kadenz, die in der gesteigerten Subdominant-Spannung des S gipfelt. Dafür haben aber in Op. 26 die vorausgehenden Perioden (I—II) ähnliche enharmonische Übertritte von As-moll nach H-dur, H-moll, D-dur gebracht und die IV. Periode festigt nur die durch die dritte wieder errungene Haupttonart. Das Trio des Trauermarsches (Maggiore, As-dur) Periode V—VI hat einen ausgesprochen orchestralen Charakter, noch mehr als der Marsch selbst. Selbstverständlich schwebt dem Komponisten ein militärisches Leichenbegängnis vor, d. h. das ausführende Orchester besteht aus Bläsern und Schlagzeug und nicht aus Streichinstrumenten. Hat man sich den Marsch mit Blechinstrumenten besetzt zu denken, besonders die die in Terzen gehende Melodie in Baßlage (Fagotte) deckenden, den Rhythmus ♪. ♬ ♩ festhaltenden Oktaven von Posaunen, so treten im Trio ganz unverkennbare Trommelwirbel (32tel-Tremolo, *p* < *f*) und grelle, gestoßene Töne der hohen Holzbläser (Oboen) in den Vordergrund:

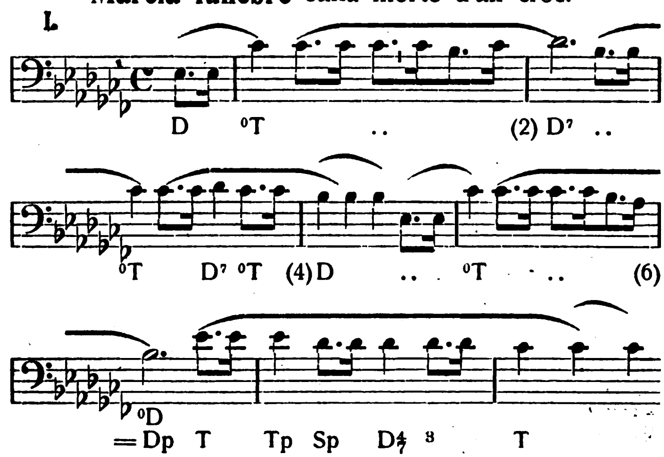


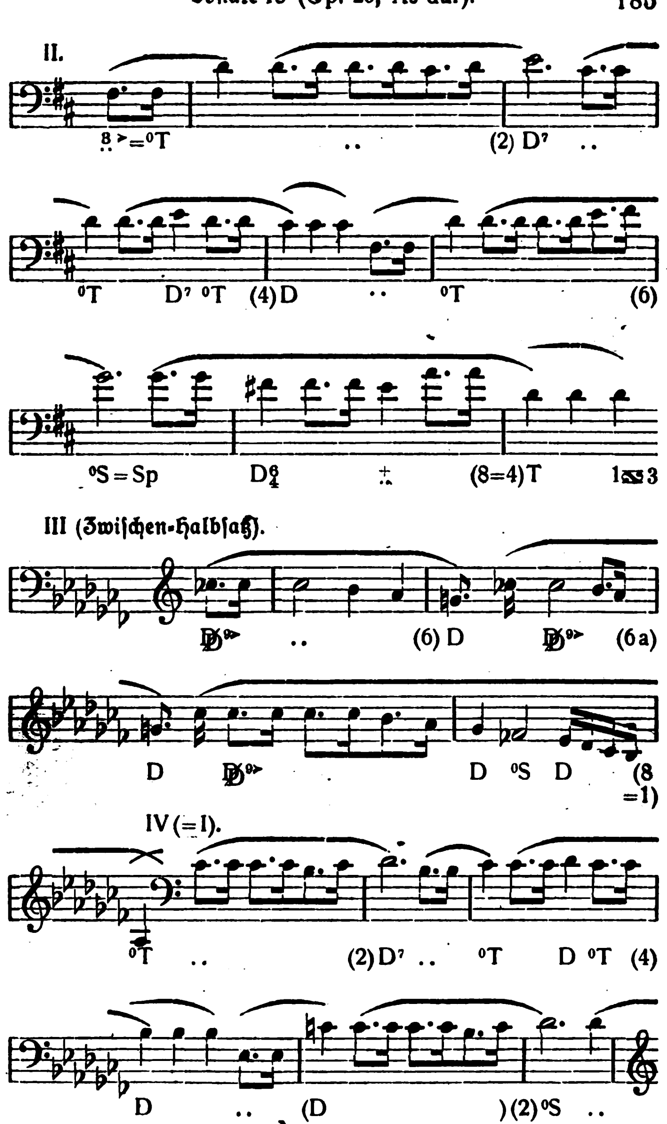
Für die weicheren Wirkungen der Abstiege von Periode III (Zwischenhalbsatz) und der Coda wird man an Klarinetten denken:



Hier ist die Skizze der Analyse:

Marcia funebre sulla morte d'un eroe.




II.
8 > = ⁰T
(2) D⁷
⁰T
D⁷ ⁰T
(4) D
⁰T
(6)
⁰S = Sp
(8=4) T
III (Zwischen-Halbsatz).
(6) D
(6a)
D
D ⁰S D
(8 =1)
IV (=I).
⁰T
(2) D⁷
⁰T
D ⁰T
(4)
D
(D
)(2) ⁰S



S .. D7 .. 0T SVIID 0T ..
(4=6) (8)
V. Trio (Maggiore).
ff
(6)
(2)
p
f
T+
..
S
D6 4
(4)
(8) T .. ...
(2)
(6)
..7♮=D7 .. D7 ..
Ia.
T D (4) T
(8)

IIa. VII—IX (= I—III, Marcia).

T bis III. 7 (8)

X (Coda).

°T (D⁷ ··) °S D (8a)

T (D⁹>) °S (SIX<)D⁹> T S D⁹>
(8b) (8c)

T S D (8d) T .. (8e)

Der Schlußsatz ist ein reich ausgeführtes Rondo As-Dur 2/4 von beinahe etüdenartiger Haltung und jedenfalls von hervorragendem technischem Übungswert, da er das technische Motiv



und umgekehrt:



fast unausgesetzt in Sechzehnteln laufend durchführt, also eine Art Perpetuum mobile. Da auch die linke Hand tüchtig mit demselben Motivbeschäftigt wird, so kann man wirklich den Satz zu den besten Etüden zählen.

Karl Czerny hat darauf aufmerksam gemacht, daß der Satz durch eine Sonate in As-dur von J. B. Cramer beeinflußt sei. Da Cramer 1799 Beethoven in Wien aufgesucht hatte und von demselben sehr hoch geschätzt wurde (Beethoven unterrichtete seinen Neffen Karl nach Cramers Etüden) so ist das nicht anzuzweifeln. Aber der Beethovensche Satz interessiert viel mehr als durch seine etüdenartige Anlage durch die geistvolle Bewältigung eines kompositionstechnischen Problems, nämlich die Durchführung der dreitaktigen Ordnung Schwer-Leicht-Schwer im Kopfthema des Rondo, dem immer wieder andere Partien in schlichtem 2×2-taktigem Aufbau gegenübertreten. Es ist nämlich jederzeit leicht, aus der Dreitaktigkeit zur schlichten Zweitaktigkeit zurückzukehren; aber das Umgekehrte, die Rückkehr von der Zweitaktigkeit zur Dreitaktigkeit erfordert künstliche Hilfsmittel, wie der Satz überzeugend lehrt. Man sehe daraufhin die Rückleitungen zum Rondothema näher an. Beethoven verwirrt erst das rhythmische Gefühl durch Stillstände auf der Stelle und vielfache Wiederholung einer Figur, sodaß man bezüglich des Schwergewichts der Takte gänzlich desorientiert wird und willig das bereits bekannte dreitaktige Thema wieder erkennt und verfolgt. Vielleicht steht das Thema aus Paul Wranitzkys Ballett „Das Waldmädchen“, über welches Beethoven 1796 die A-dur-Variationen schrieb, im Zusammenhange mit der Entstehung des Final-Rondo der Sonate Op. 26:



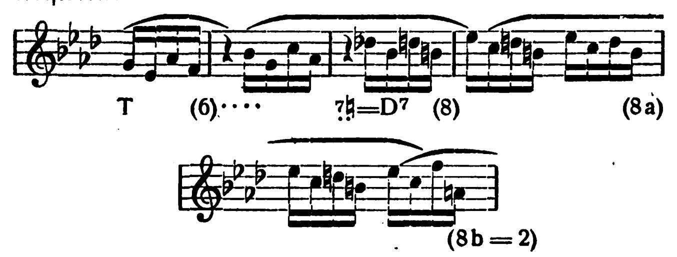
(Waldmädchen-Variationen.)

Op. 26. Rondo.

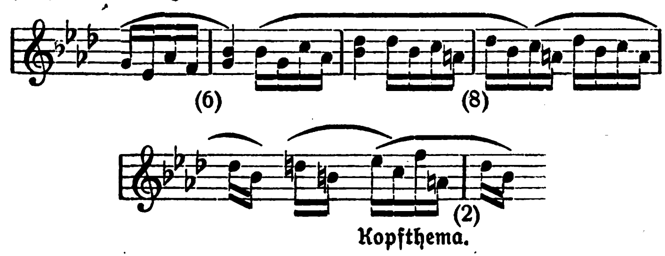


Die durch die Ordnung der Takte (2., 3—4) bedingte eigenartig gehaltene Stimmung beider Themen ist frappierend, obgleich in dem Rondo die Harmoniebewegung eine viel reichere ist. Auch der damit bedingte Wechsel eintaktiger und zweitaktiger Phrasen kennzeichnet beide Themen als Kinder eines Stammes. Aber während Wranitzkys Thema der dreitaktigen Aufstellung eine nur zweitaktige Antwort gegenüberstellt (2., 3—4, 3a—4a; 6., 7—8, 7a—8a), sodaß zwei fünftaktige Halbsätze entstehen, gestaltet Beethoven in Op. 26 auch die Antwort dreitaktig, führt also die erste Periode ganz in dem Typus Schwer-Leicht-Schwer durch und geht erst mit Periode III, nachdem er die ganze erste Periode als zweite wiederholt hat, zum zweitaktigen Aufbau über. Wranitzky gibt in Periode II den Vordersatz schlicht viertaktig, den Nachsatz aber wieder fünftaktig. Das Gesamtgebilde ist daher bei Wranitzky ein wesentlich komplizierteres (I: 5 + 5 II: 4 + 5) als bei Beethoven (I und II: 3 + 3, III und IV: 4 + 4); aber die Festhaltung des zweitaktigen Aufbaues durch die ganze dritte und vierte Periode bedingt nun die Schwierigkeit, wieder zum dreitaktigen Aufbau den Rückweg zu finden, was gleich Periode V zeigt, die das erste Couplet vorstellt. Diese fünfte Periode zählt nicht weniger als 25 Takte, da sie zunächst auf dem vierten Takte stillsteht und den Halbschluß auf b^+ (Dominante der Dominante) 4 mal zweitaktig bestätigt und erst im Nachsatze zur Dominante es^+ schließt, aber erst noch zweimal Trugschlüsse zu ^0g macht (Tp auf 8 = 6 und 6a). Das sind bereits zwanzig Takte; die noch folgenden 5 Takte sind Rückgang zum Rondo und haben nur die Bedeutung, es^+ wieder durch Hinzu-

fügung von des als Dominante von As-dur zu charakterisieren:



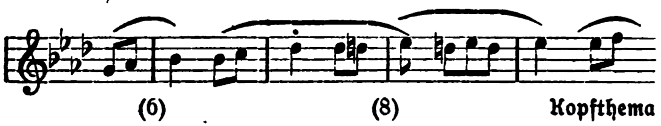
Ich halte dies für eine raffinierte Veränderung der einfachen Bildung:



die zunächst als Schlußveränderung (es^7 statt es^+) von Periode V gedacht ist und den ersten Versuch macht, die Taktordnung Schwer-Leicht-Schwer wieder aufzunehmen, (6, 7—8), aber durch die Viertelpausen auf die Taktanfänge das Gefühl für den metrischen Aufbau verwirrt. Das Hinauftreten der Melodie bis es^2 statt des^2 erschwert darum ein wenig das Verstehen, weil man dazu neigt, auch die Unterterz c^2 noch hinzuzurechnen, was aber die Harmonie undeutlich macht. Zu verstehen ist vielmehr



also mit ces statt h, sodaß es die reine Dominante es^+ vertritt:



Das wäre also eine Art Fermate auf es² und damit würde wohl die Umdeutung (8 = 2) für den Wiedereintritt des Rondothemas entbehrlich. Das mag eine offene Frage sein; es ist aber nicht zu vergessen, daß jeder Rückgang, jeder Generalauftakt, jeder Vorhang doch sein Wesen darin hat, einen Anfang auf einen Schlußwert einzuführen.

Der Aufbau des ganzen Satzes weist 16 Perioden auf, die sich auf dreimaligen Vortrag des Rondo, zwei Couplets und eine Coda verteilen (ich deute mit — ᴗ — an, wo die Dreitaktordnung Schwer-Leicht-Schwer herrscht):

I—IV (Rondo): I (— ᴗ —): 2., 3—4, 6., 7—8 II: (= I, — ᴗ —): III: 1—8, IV: 1—8 [= 28 Takte].

V (1. Couplet): 1—4, 3a—4a, 3b—4b, 3c—4c, 3d—4d, 5—8 (= 6) 5a—6a, 7—8, (Rückgang) 6., 7—8a, 8b [= 24 Takte].

VI—IX: (Rondo²), X—XI: (zweites Couplet, C-moll). X: 1—8, XI: 1—8 (Rückgang) 6., 7—8, 8b.

XII—XV: (Rondo³), XVI (Coda = V): 1—8 (= 4) 3a—4a, 3b—4b, 3c—4c, 5—8 (= 6a), 7a—8a (= 8b), 7b—8b, 5—8c, 7d—8d, 7e—8e, 7f—8f [= 32 Takte].

Das erste Couplet und die ihm nachgebildete Coda sind mit der Umwandlung des Kopfmotivs gearbeitet, welche Terz und Sexte nach oben bricht ( ). Beide halten den schlicht 2 × 2-taktigen Aufbau ein. Der lange Stillstand auf dem 4. Takte hält das technische Motiv in der Form

durch 4 Takte in der linken Hand fest, während die rechte Hand ein pausendurchsetztes Gegenmotiv bringt:



wozu wieder davor zu warnen ist, die Achtelnoten als nachschlagende anstatt als vorschlagende zu hören, was genau so verkehrt wäre, als wenn man Synkopierungen nachschlagend statt vorschlagend (antizipierend) hört (vgl. mein System der musikalischen Rhythmik und Metrik S. 88); Pausensynkopierungen sind eben den wirklichen Synkopen durchaus analoge ästhetische Werte. Auch vor der falschen Gliederung der Schlußphrase



ist wieder zu warnen. Das lange G ist nicht eine Schlußnote, sondern eine Anfangsnote mit emphatisch verfrühtem Einsatz; statt:

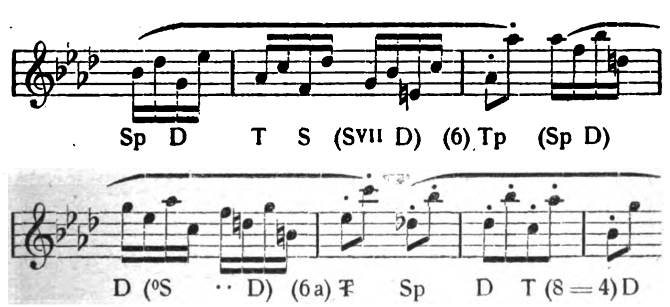


Der Vortrag kann die Auffassung unterstützen durch eine geringe Verspätung des Einsatzes des G, aber mit Akzentuierung, etwa so:



Natürlich darf aber dadurch nicht das Erkennen der rhythmischen Werte der Notierung gefährdet werden. Meine Erfahruugen im Unterricht haben mir den Beweis erbracht, daß der Hinweis auf die richtige Abgrenzung der Motive genügt, auch die zu ihrer Geltendmachung erforderlichen dynamischen und agogischen Nüancen richtig zu treffen. Nicht in plumpen, bewußt gemachten Abweichungen von der Strenge des Taktes, sondern allein in

der Durchführung der als richtig erkannten Interpunktion beruht das Wesen des phrasierten Spiels. Die Illusion der Einhaltung der Strenge des Taktes ist dabei sogar dem Spieler unentbehrlich. Periode XVI reproduziert den größeren Teil von Periode V um eine Quinte abwärts transponiert. Wie die Skizze der Analyse aufweist, tritt in Periode V der Stillstand auf der Dominantharmonie (b^+) bereits auf dem vierten Takt ein, während in Periode XVI das Spiel mit dem Hauptmotiv auch noch im Nachsatze fortgesetzt wird und der Stillstand auf es^+ erst mit Erreichung des 8. Takts eintritt, der damit zum vierten zurückgedeutet wird. Schon das Auftreten von des statt d in Takt IV von Periode XVI bedeutet den Anfang dieser Änderung; der durch dasselbe gegebene B-moll-Akkord bringt statt einer Halbschlußwirkung (Dominante) eine Subdominantspannung (°f ist Sp von As-dur), und es wächst daher in der natürlichsten Weise das die Tonalität von As-dur wieder feststellende Stück zu:



Erst damit ist der erstrebte Halbschluß auf der Dominante es^+ erreicht und es kann nun die glatte Transposition des Restes von Periode V in die Unterquinte folgen:



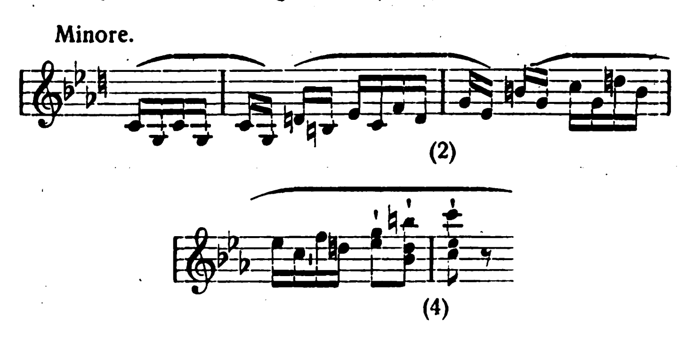
Coda im engeren Sinne sind eigentlich nur die nach den Epilogen mit dem Viertelmotiv im Baß:



(bis 8b) noch folgenden Gänge mit dem Hauptmotiv;



usw. bis 8f. Ist durch die aufgewiesene Transposition eines erheblichen Teils von Periode V aus Es-dur nach As-dur in Periode XVI eine Annäherung der Rondoform an die Sonatenform bedingt, so bedeutet dagegen der kontrastierende Einsatz des zweiten Couplets (Periode X—XI) in C-moll nach breitem As-dur-Schluß des Rondo (ohne Überleitung) eine derselben widersprechende Andeutung einer dreiteiligen Liedform;



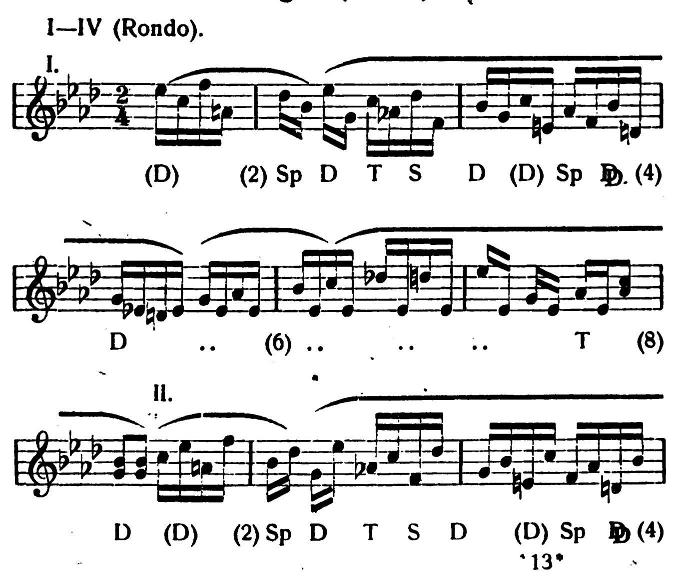
Allenfalls könnte man dieses C-moll-Thema als eine Art aufwärts gerichtete Umbildung des Hauptmotivs verstehen, was dem zweiten Couplet dann den Sinn des Durchführungsteils der Sonatenform zuwiese. Die Sonatenform würde sich dann so gliedern, daß Periode I

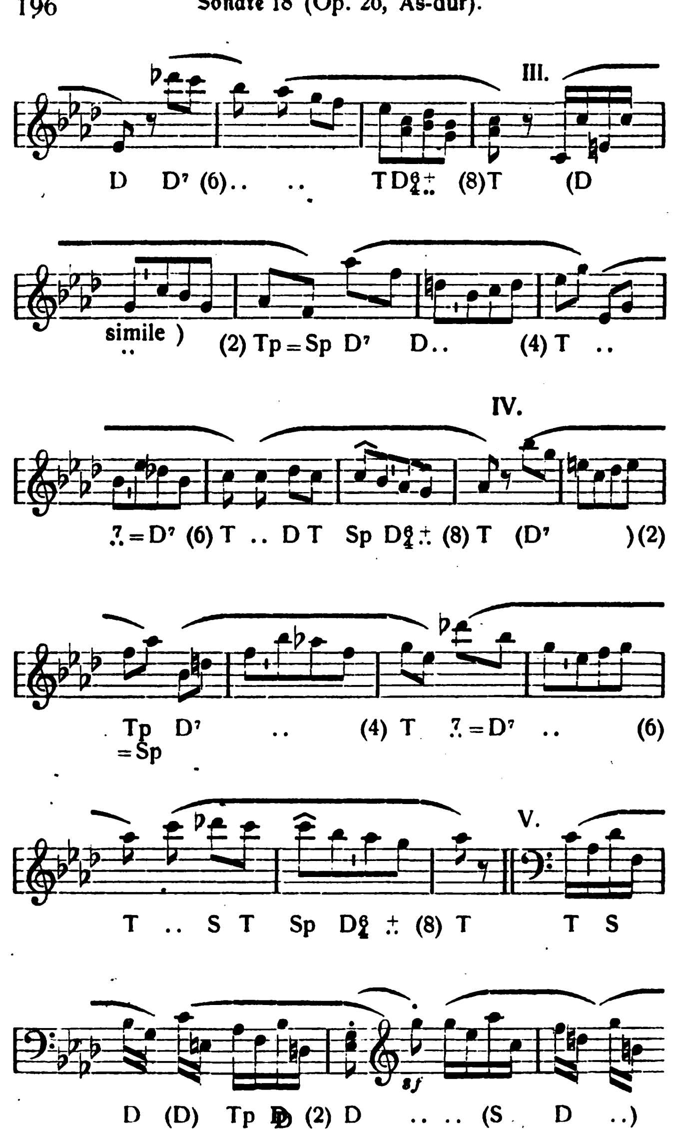
bis IX den ersten Teil bildeten, X—XI die Durchführung und XII—XVI den dritten Teil (Wiederkehr der Themen). Auf alle Fälle ist dem Satze eine zwingende innere Logik, ein sprudelnder Fluß der Erfindung eigen, die Lenzs Begeisterung für denselben rechtfertigen, der ihn für den bedeutendsten aller im Zweivierteltakt geschriebenen sämtlicher 32 Sonaten erklärt. Aber darum wird man Lenz noch lange nicht recht geben, wenn er von dem „geringen Gehalt" der „Fabrikform" der $^2/_4$-Schlußsätze in den Sonaten Op. 10^II^, Op. 12^III^, Op. 27^I^, Op. 78 spricht (a. a. O. S. 55). Eine tiefer eindringende Beschäftigung mit den von Lenz so gering geschätzten $^2/_4$-Rondos wird auch dazu führen, ihm nicht beizustimmen, wenn er das Schlußrondo von Op. 26 als „ganz aus der Art der Schlußsätze geschlagen" bezeichnet.

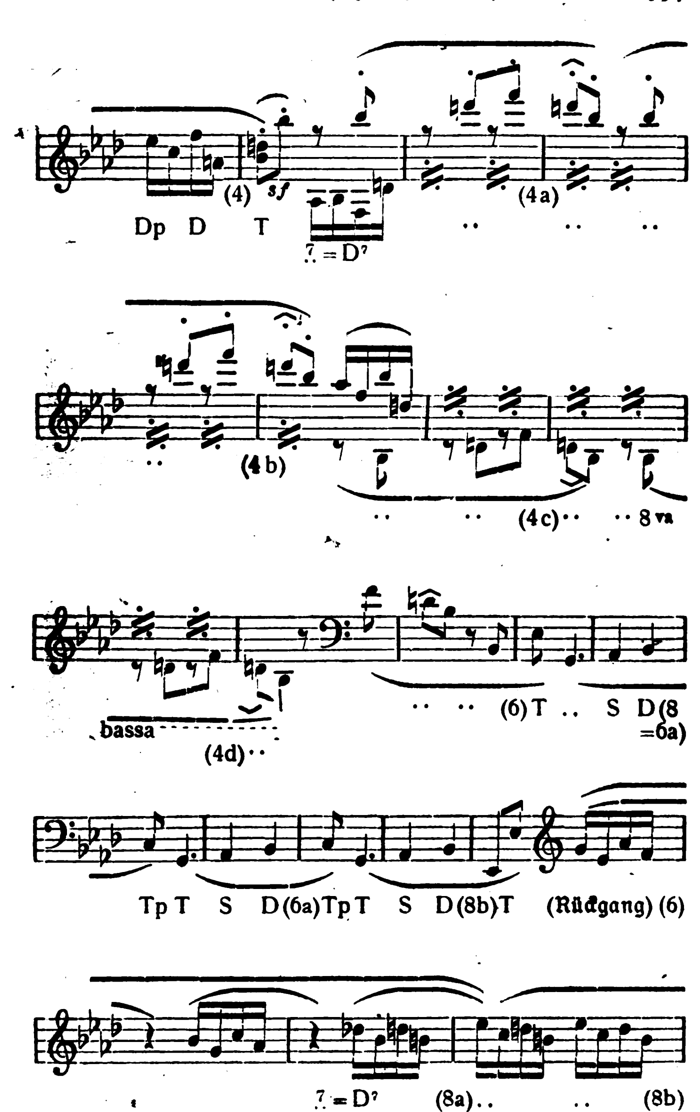
Hier ist die Skizze der Analyse des ganzen Satzes:



Allegro (Rondo).

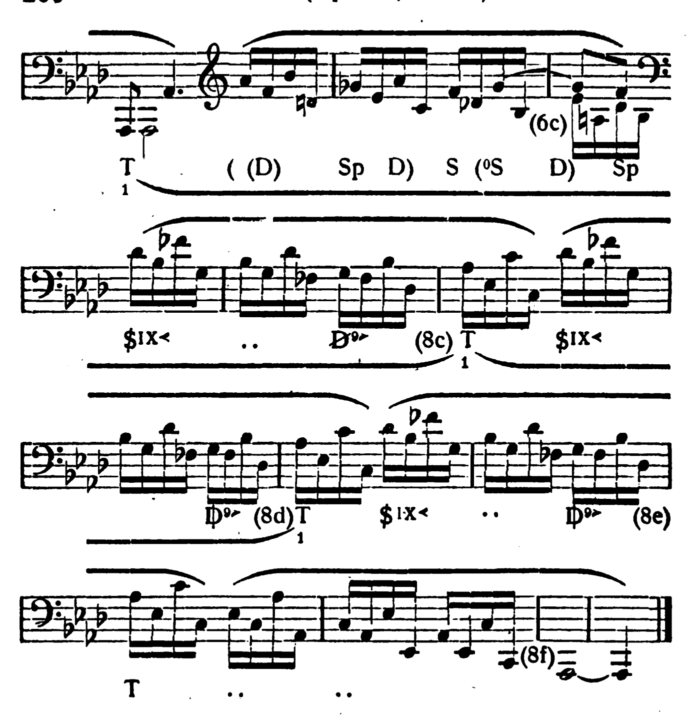



III.
D D⁷ (6).. .. TD$^{6}_{4}$ ∴ (8)T (D
simile)
(2) Tp = Sp D⁷ D.. (4) T ..
IV.
∴ = D⁷ (6) T .. D T Sp D$^{6}_{4}$ ∴ (8) T (D⁷)(2)
Tp = Sp D⁷ .. (4) T ∴ = D⁷ .. (6)
V.
T .. S T Sp D$^{6}_{4}$ ∴ (8) T T S
D (D) Tp D (2) D .... (S D ..)
sf


(4)
sf
Dp D T
7 = D⁷
(4a)
(4b)
(4c)
8va
bassa
(4d)
(6) T .. S D(8 =6a)
Tp T S D(6a) Tp T S D(8b) T (Rückgang) (6)
7 = D⁷
(8a)
(8b)


VI—IX (Rondo 2).
X—XI (Couplet 2).
usw. bis
(D)
Sp
(8)
T = ⁰Sp
⁰T
D
(2)⁰T
D
⁰T
D
⁰T
D(4)
⁰T
D
(6)⁰T
D
XI.
⁰T = S
D 6/4
(8)⁰T
D(2)
⁰T
D⁷
D⁷
⁰T
⁰S
⁰T
D (6) ⁰T
D
D
..(8)
Takt-Triole.
T
(6)
= D⁷(8a)


XII—XV (Rondo³).
usw. bis
(8)
XVI = V (Coda).
T S D (D Tp D (2) T .. S
(= Sp =Sp
D (D) Tp (4) .. (6)
=$ VII III< D ⁰T =Sp D T $ ($VII D)
Tp (D) D (⁰S D) (6a) T (D) Sp
D T (8=4) D .. .. (4a) .. ..
.. .. (4b) .. .. .. (4c) .. .. .. (6)
T .. S D (8 Tp T S D (8a Tp T S D (8b)
=6a) =6a)



Sonate 19, (Op. 27[1], Es-dur).

Als Sonata quasi una Fantasia der Fürstin Sophie von Liechtenstein*) geb. Landgräfin von Fürstenberg-Weitra gewidmet, 1802 bei Cappi in Wien erschienen (angezeigt 3. März in der Wiener Zeitung), komponiert 1801.

Die Fürstin Liechtenstein, der die Sonate gewidmet ist, war die Gattin des Fürsten Johann Liechtenstein, eines Vetters des Grafen Waldstein. Ob der Landgraf von

*) Nicht „Fürstin Johanna", wie Lenz irrtümlich das „Principessa Giovanni Liechtenstein" des auch sonst noch fehlerhaften Originals verbessert; der Vorname Giovanni ist der des Fürsten,

Fürstenberg-Weitra, dessen Tochter sie war, etwa in näheren verwandtschaftlichen Beziehungen zu dem Minister von Fürstenberg in Bonn stand, in dessen Hause Beethoven unterrichtete (Thayer, Beethoven I³, S. 279) ist nicht bekannt. Hier haben wir also den Fall, daß zwei als ein Opus veröffentlichte Sonaten zwei verschiedenen Persönlichkeiten gewidmet sind (vgl. Sonate 20). Sie erschienen aber darum zuerst einzeln. Umgekehrt waren die beiden Violinsonaten Op. 23 und 24, beide dem Grafen Moritz vom Fries gewidmet, zum gemeinsamen Erscheinen als Op. 23 bestimmt und wurden so von Mollo als „Deux Sonates Op. 23" angezeigt (Wiener Zeitung 28. Oktober 1801), erschienen aber doch einzeln mit Fehlern im Titel, die die ursprüngliche Absicht verraten (Sonate . . ., composées et dediées usw.).

Zum ersten Male begegnen wir im Titel der beiden Sonaten Op. 27 der Bezeichnung Sonata quasi una Fantasia, anstelle der sonst für einzeln herausgegebene von Beethoven bevorzugten „Grande Sonate" (vgl. oben S. 96) Möglicherweise hat die Bezeichnung von Op. 26 als Grande Sonate früh Widerspruch gefunden, weil der erste Satz derselben nicht Sonatenform hat, und ist Beethoven dadurch veranlaßt worden, auf die freiere Form durch den Titel hinzuweisen. Lenz (a. a. O. S. 57) nennt Op. 27I „eine in die erste Periode gehörende verhältnismäßig schwache Arbeit", eine „unbedeutende Arbeit". Diese chronologische Bestimmung erweist sich dadurch als falsch, daß Skizzen des Werks vom Jahre 1801 erhalten sind (Nottebohm, II. Beethoveniana S. 249ff.). Das Urteil Lenzs wird uns nicht sonderlich erregen, da dasselbe ganz zweifellos auf ungenügendem Erfassen des Inhalts, der Struktur im Großen wie der Motivbildung im Kleinen, beruht. Vor allem hat wohl Lenz das Kopfthema des ersten Satzes nicht verstanden. Freilich

---

ihres Gatten (Johann Joseph). Leider ist der häßliche Fehler auch in der 2. Aufl. des II. Bandes von Thayers „Beethoven" S. 250 stehen geblieben.

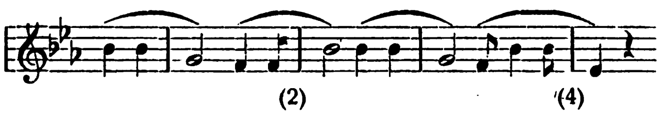
ist dasselbe aber auch ganz besonders geartet. Man wird schwerlich irren, wenn man annimmt, daß alle, die das Stück gering schätzen, das Kopfthema volltaktig lesen:



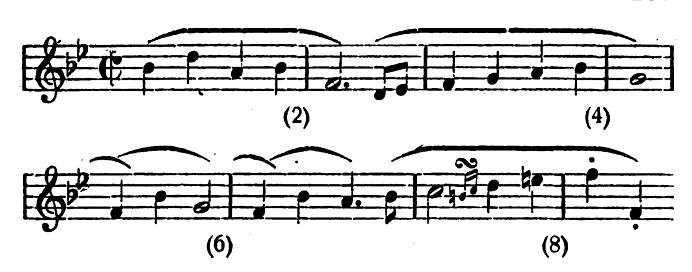
Ein flüchtiger Blick schon lehrt, daß nicht nur in dem Andante-Teile, sondern auch in dem Allegro-Teile, also in dem ganzen ersten Satze die Schlußwirkungen auf die Taktmitten fallen, was schon J. Riepel (1752) als unorthographisch rügt. Man könnte an Anschlußmotive denken, d. h. Gewichtsüberbietungen im Takt:



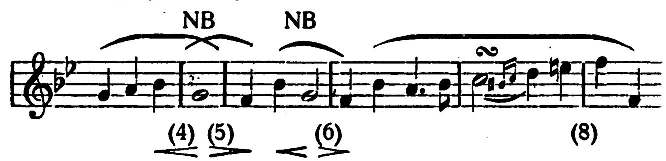
Damit wäre das Schwergewicht des dritten Viertels im Takt erklärt. Aber da dasselbe durch den ganzen ersten Satz andauert, so ist das doch eine allzu starke Zumutung für die Auffassung. In solchen Fällen ist das allein Richtige, den orthographischen Fehler zu verbessern, d. h. die Taktstriche um einen halben Takt zu verschieben:



Wenn da nun doch noch „ein Erdenrest, zu tragen peinlich" bleibt, so liegt das an der noch nicht genügenden Durchdringung der harmonischen Verhältnisse. Das Thema hat nämlich auch dann noch einen Teil der Banalität, die die oben zuerst angeführte volltaktige Leseweise so unwürdig eines Beethoven erscheinen läßt. Der Anfang des großen B-dur-Trio Op. 97 birgt eine ganz ähnliche Klippe:



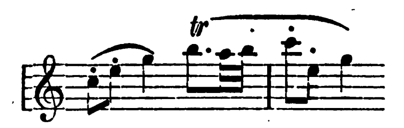
Wer hier den Nachsatz mit ♩ ♩ | 𝅗𝅥 beginnend hört, dem wird das „Lott' ist tot" einfallen, womit das Thema etwas trivial Lustiges bekommt. Worin liegt der Fehler? In dem Übersehen des Quartsextakkords, den der vierte Takt bringt (b^6_4), der natürlich erst noch aufgelöst werden muß, ehe es weiter gehen kann — also eine weibliche Endung vom 4. zum 5. Takt. Hat man aber diese begriffen, so versteht man auch sofort die ihr folgende Nachbildung und es ergibt sich, daß das lange g^1 eine höchst seltene und starke ausdrucksvolle Verschränkung von Vordersatz und Nachsatz bedingt:



d. h., das aus dem Vordersatz in Takt 5 herüberragende b^1 g^1 f^1 wird Proposta für das b^1 g^1 f^1 von Takt 5—6 und das „Lott' ist tot" verschwindet restlos aus dem Gesichtskreise. Ähnliche komische Wirkungen entstehen durch falsche Motivbegrenzung mehrfach bei Mozart, z. B. in der F-dur-Sonate Köchel, Nr. 280:



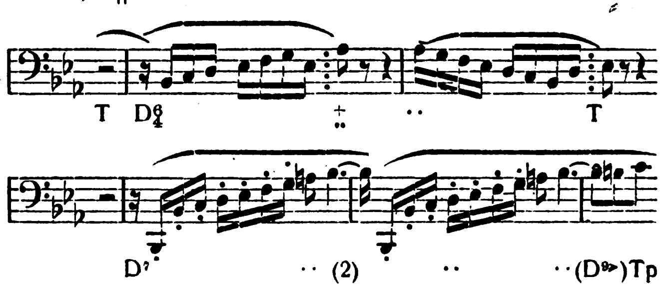
Mozart ist gewiß unschuldig daran, wenn jemand nicht begreift, daß das C zu Anfang des achten Takts Schlußnote und nicht Anfang eines läppischen Gassenhauers ist:



Diese Hinweise dürften genügen, das Kopfthema von Op. 27I seiner Trivialität zu entkleiden und ihm sogar intimen Reiz zu verleihen. Letzteres ist der Fall, sobald wir den Quartsextakkord begreifen, der das g f ebenso wie in Op. 97 zur Vorhaltslösung macht und damit den Auftakt des zweiten Taktmotivs auf ein Viertel reduziert, sodaß die fatale Uniformität der Taktmotive schwindet:



Daß die beginnende Harmonie nicht die Dominante b^+, sondern die Tonika es^+ ist, verrät uns die kontrapunktische Gegenstimme, welche die langen Noten füllt, die zweite Zweitaktgruppe überzeugend mit der ersten verbindend. Ebenso verbindet in der zweiten Periode der zwischengeworfene Lauf des Basses die ersten Taktmotive: I, 1 ff.

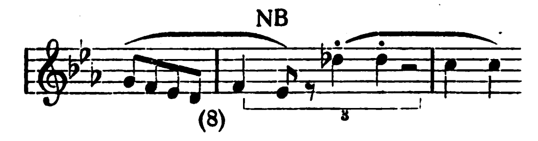


Offenbar hat diese Gegenstimme Beethoven Anlaß gegeben, die Taktstriche so zu setzen, wie er sie gesetzt hat. Trotz der großen Bedeutung, welche diese laufende Figur durch den ganzen Hauptteil (Andante) des Satzes spielt, können wir dieselbe aber nicht als den Hauptgedanken anerkennen, der vielmehr das ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ bleibt, das auch die Tempobezeichnung Andante bestimmt hat. Man übersehe aber nicht das Allabreve-Zeichen 𝄵: nicht die Viertel, sondern die Halben sind Zählzeiten. Das Tempo des Allegro ($^6/_8$) ist kaum schneller als das des Andante. Zählzeiten sind natürlich die punktierten Viertel (♩. | ♩.). Selbst wenn man die punktierten Viertel etwas schneller nähme, als die Halben des Andante, würde doch die Wirkung bleiben, daß der Allabreve-Teil andanteartig und der $^6/_8$-Teil allegroartig erscheint, also die Berechtigung beider Bezeichnungen anerkannt werden. Es ist aber trotz der Neigung der neueren Zeit, schnelle Sätze mit größeren und langsame Sätze mit kleineren Notenwerten zu schreiben, doch noch immer so viel von der Praxis der Zeit 1600 bis 1630, wo zuerst die Tempobezeichnungen aufkamen, übrig geblieben, daß man auch ohne Angabe des Tempo dasselbe aus der Struktur der Themen erkennt, nämlich der überwiegenden Bewegung der Allegro-Melodik in figurativen Werten im Gegensatze zu der Sättigung der Melodik des Andante mit Harmonie. Die künstlichsten Verzierungen eines Adagio werden doch niemals den Charakter des Adagio zerstören, so lange der würdevolle Gang der harmonie- und ausdruckgesättigten Grundmelodie erkennbar bleibt. Und ebenso wenig wird die vorübergehende Ersetzung des Passagenwerks eines Allegro oder Presto durch lange und längste Noten nicht als wirkliches Largo oder Adagio wirken, solange noch die Negation der Figurierung als solche verständlich bleibt; denn das eigentliche Wesen des Adagio, Andante und Largo ist die *Figurierbarkeit*, das des Allegro und Presto die *Figuriertheit*. Wird eine Adagio-Melodie reich verziert, so treibt sie erst ihre schönsten Blüten, realisiert

sie ihre Potenzen, und ebenso zeigt ein Allegro oder Presto erst so recht deutlich seinen Wesenskern, wenn es vorübergehend seine Figuration abstreift. Wir hatten bereits mehrfach Gelegenheit und werden sie immer wieder von neuem haben, diese Erkenntnis mit praktischen Beispielen zu belegen. Der erste Satz von Op. 27¹ lehrt uns, daß die Sechzehntel-Gegenmotive den Andante-Charakter des Allabreve-Teils offenbaren, daß sie die Figurierbarkeit desselben dartun; daß der Sechsachtelteil figuriert ist, zeigt sich besonders bis VII, 5ff. in dem Auftreten der rhythmischen Sequenz, der Durchführung eines Motivs von vier Sechzehnteln im Widerspruch gegen die sechs Sechzehntel umfassenden Zählzeiten (vgl. mein System der musikalischen Rhythmik und Metrik S. 111 ff. § 11: „Widerspruch zwischen Motivlänge und Takt"):



und in C-moll ebenso am Ende von Periode IX, auslaufend in b^7, rückleitend zum Es-dur-Allabreve-Teil. Die Taktstriche stehen bei Beethoven fortgesetzt falsch bis zu der kleinen Coda nach Periode XII, wo eine Triole von Halben sie einrenkt:



Der C-dur-Teil (Allegro $^6/_8$), der als Zwischensatz sich in das Andante einschiebt, setzt ohne überleitende Modulation kontrastierend ein. Der Übertritt ist zu verstehen als es^+ g^+ c^+, d. h. die beiden ersten Sechzehntel g f repräsentieren die Harmonie g^7, die D^7 der Parallele von Es-dur. Statt des erwarteten C-moll erscheint aber dessen Variante C-dur (T (D^7) Tp*v*).

Hier ist die Skizze der Analyse des Satzes:

Andante.

I.

T D$^6_4$ + .. (2) .. T D$^6_4$ + .. (4) T
(6) (8)

II.

D^7 .. .. (2) .. .. .. (D$^{9>}$ TpS D (4)
(6)

1a 2a III.

T (8) T T .. .. (2) ..
(6)

1a 2a

D^7 .. .. (4) T T

IV.

(D .. ..) Sp ..

tr tr tr

D$^6_4$ + (4) T (D .. ..) (6)

V = I.

Sp .. D$^6_4$ + (8) T ..

D$^{6}_{4}$ ∴ .. (2) .. T D$^{6}_{4}$ ∴ .. (4) T .. .

VI = II.

D$^{6}_{4}$ ∴ (6) .. T D$^{6}_{4}$ ∴ (8) T D^{7}

.. .. (2) .. .. .. (D$^{9>}$ (TpS D (4)

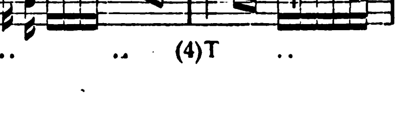
T D^{7} .. .. (6) ..

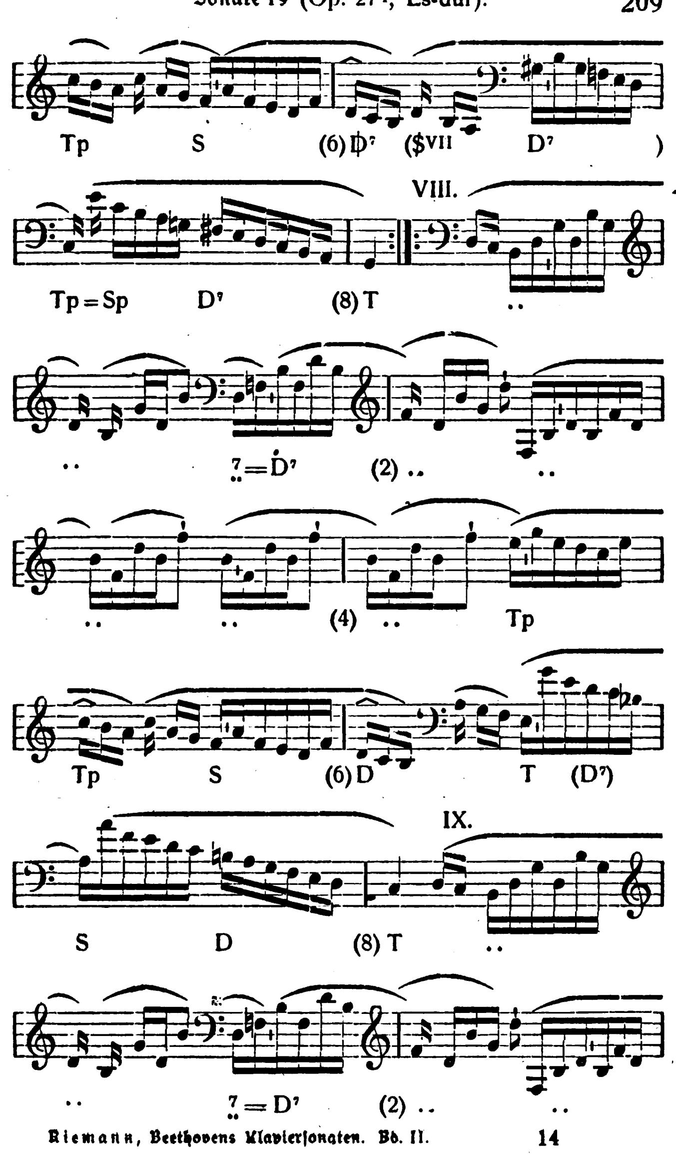
.. .. (D$^{9>}$) TpS D D$^{6}_{4}$ ∴ (8) T

Allegro.

(D) Tp^{v} = T .. .. . (2)

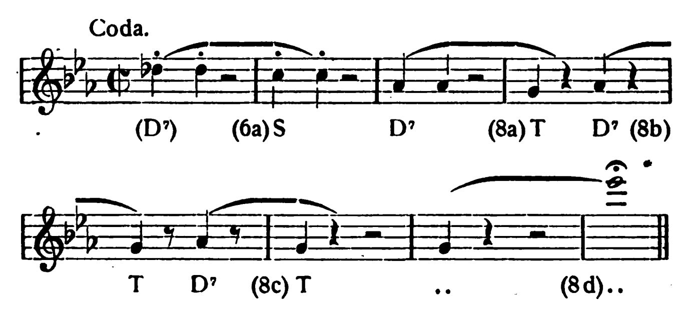
D .. .. .. (4) T ..




Tp
S
(6) Đ7
($VII
D7
)
VIII.
Tp = Sp
D7
(8) T
7 = D7
(2)
(4)
Tp
Tp
S
(6) D
T
(D7)
IX.
S
D
(8) T
7 = D7
(2)


(4)
8> = Tp
S
Sp
(6) D⁷
(8)
S
(8a)
X = I.
sf
(8 b)
T
D⁶₄
(2)
T
D⁶₄
(4) T
D⁶₄
(6)
XI = II.
T
D⁶₄
(8) T
D⁷
(2)
(D⁹ᵛ) Tp Sp D D⁶₄ (4) T
D⁷





Die Behauptung E. von Elterleins (a. a. O. S. 70), daß in diesem Satze Beethoven nicht erreicht habe, was er wollte, lassen wir auf sich beruhen. Sicher ist, daß ihr Autor nicht erreicht hat, was er wollte, nämlich, eine Anleitung zum Verständnis zu geben; da er das Hauptthema nicht verstand, so ist es verzeihlich, daß ihm dessen ewige Wiederkehr mißfiel. An sich ist sie durchaus normal und dem Schema der dreiteiligen großen Liedform entsprechend:

I. Hauptteil, Es-dur (Andante ¢)
- a) Periode I—II,
- b) Periode III—IV,
- a) Periode V—VI (= I—II).

II. Trio, C-dur (Allegro 6/8)
- a) Periode VII,
- d) myxolydischer Zwischensatz, Periode VIII,
- c) Periode IX (= VII).

III. Hauptteil, Es-dur (Andante ¢)
- a) Periode X—XI (= I—II),
- Coda (Anhänge zu Periode XI).

Wie leicht zu sehen, ist der dritte Teil sogar zugunsten einer Verminderung der Anzahl der Wiederholungen des Kopfsatzes (a) gekürzt, da er Periode I—II nur noch einmal bringt und nicht noch einmal den ganzen ersten Teil.

Der zweite Satz von Op. 27 I ist wieder einer der gespenstisch huschenden Unisonosätze, wie wir einen ersten in Op. 10 II trafen, dort als Allegretto, hier als Allegro molto e vivace charakterisiert, beide aber kaum wesentlich im Tempo verschieden. Sehr mit Recht akzeptiert Reinecke (a. a. O. S. 47) den Hinweis der Cottaschen Ausgabe (Lebert-Faißt), daß die Notierung im Dreivierteltakt eigentlich zu kleine Stücke abgrenzt und daß erst zwei Takte $^{8}/_{4}$ einen eigentlichen Takt bilden und zwar mit der Ordnung:



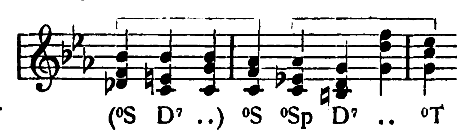
W. Nagel ist damit gar nicht einverstanden, er meint (S. 199): „Damit ist Beethovens Absicht vollständig auf den Kopf gestellt. Die ganze Auffassung macht einen etwas philiströsen Eindruck, scheint es doch, als sei sie nur wegen der in unmittelbarer Nachbarschaft gehenden Dur- und Moll-Skalen (?!) gleicher Höhe ausgedacht, die sich, wenn man einen eigentlichen Sechsvierteltakt und einen Auftakt annimmt, durch den jedesmaligen Zusammenschluß von vier Takten (Takt 2—5, 6—9) in scheinbar befriedigenderer Weise nebeneinanderstellen. Aber was soll denn aus dem dreizehnten Takt werden, in dem das zu dem Stärkegrade des Anfangs so prächtig kontrastierende Forte zuerst erscheint? Der Takt schwebt bei dieser Auffassung akzentlos in der Luft ... Zu Reineckes Auffassung berechtigt in der Tat nichts.“ Das ist seitens Nagels eine Bankerotterklärung in optima forma in Sachen der Phrasierung. Bekennt er doch damit offen, daß er, wie im einzelnen Takte die schwere Anfangszeit, so auch in viertaktigen Halbsätzen den schwersten Takt als Anfangstakt versteht, also wie Franz Kullak sich von Schwergewicht zu Schwergewicht forttastet und leichte Zeitwerte als nachfolgende und nicht als neue Sinneinheiten beginnende empfindet. Ich verzichte darauf, hier umständlicher nach-

zuweisen, welches monströse Ergebnis Nagels Übertragung der volltaktigen (anbetonten) Leseweise vom Takt auf die Zweitaktgruppen im 6/4-Takt erbringt. Ich verweise aber z. B. auf S. 49, um summarisch begreiflich zu machen, daß Nagel im Prinzip alles das als richtig anerkennt, wovor ich als gröbsten Lesefehlern gewarnt habe und immer wieder warnen muß. Vom Grundgedanken der Phrasierungslehre hat er keine Ahnung; Momigny, Bülow, Lussy und natürlich ich selbst sind für ihn Philister, die der Erkenntnis der Wahrheit im Wege stehen. Mit solchen Anschauungen ist freilich Stücken wie diesem nicht beizukommen. Dinge, wie die weiblichen Endungen 6—⌣7 und 6a—⌣7a in Periode II und VII, sind auch noch für „Phrasierungsphilister" harte Nüsse. Lassen wir uns durch die Harmoniefortschreitungen über das Schwergewicht der Takte orientieren, so ergibt sich für die Zweitaktgruppen im Sechsvierteltakt die dreifache Auftaktigkeit: die allein dem aufgeregten Charakter des Satzes entspricht (⌣ ⌣ ⌣ | —). Jede vierte Zählzeit bringt dann eine bestimmte Harmoniefortschreitung. Rücken wir die Harmonien übersichtlich in eine enge Lage, d. h. beseitigen wir das Hin und Herflackern der Tonlage, so sieht der Kopfsatz mit Notierung der Zählzeiten als Viertel so aus:



Gleich die 2.—3. Zweitaktgruppe bringen ein chromatisches Element, nämlich die Folge: D+ °D SIII< SIII♮, wobei der Akkord der dorischen Sexte (SIII<) auf den vierten Takt, also eine Hauptgliederungsstelle eintritt. Das wirkt darum etwas auffällig, weil die abwärts schreitende Stimme die der Skala widersprechenden erhöhten Töne

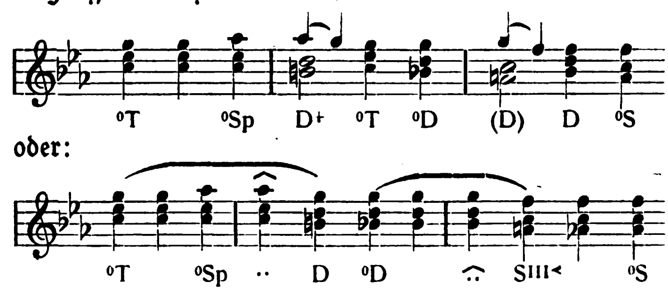
vor den leitereigenen bringt (h-b, a-as). Das G-moll-F-dur wirkt an solcher Stelle wie ein Halbschluß auf der Dominante der Parallele, der aber sofort durch die nachfolgende reine Subdominante °c rückgängig gemacht wird. Der Nachsatz moduliert Takt 7—8 mit T VII♮ = S VII zur °D G-moll. Die zweite Periode fährt im gleichen Sinne fort, zunächst mit den vollständigen Kadenzen als Zwischenhalbsatz:



worauf der Kopfsatz, wieder aufgenommen, aber stark verändert den Hauptteil abschließt. Die Veränderungen des Kopfsatzes bestehen in einer Art Zusammenwerfung von Vordersatz und Nachsatz von Periode I, so daß das Ganze zum Nachsatz von Periode VI werden kann. Dabei ereignet sich eine Verzögerung der Fortführung von Sp zu °D und von °D zu °S in den weiblichen Endungen:



Für diese Hemmungen sind mehrere andere Erklärungen möglich, nämlich:



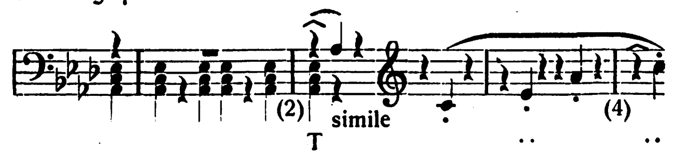
oder:

oder:



Und ich glaube sogar, daß die breit arpeggierte Auseinanderlegung der Harmonien bei Beethoven es möglich macht, sie alle vier nebeneinander zur Geltung zu bringen, ohne daß man sich für eine ganz allein entscheidet, daß also m. a. Worten eine gewisse Doppeldeutigkeit hingenommen wird und bestehen bleibt. Vielleicht beruht sogar darauf mit der eigenartige Reiz der Stelle.

Interessant ist ja freilich schon das seltene Phänomen der in den 7. Takt hinüberreichenden weiblichen Endung des 6. Taktes (6—‿7), das sofort eine Stufe tiefer nachgebildet wird, und das Weitergehen mit dem (vorwärts bezogenen) 6b. Sehr schwer ist auch die Motivbegrenzung des Trioteils in As-dur (Periode III). Nagel macht mit demselben kurzen Prozeß, indem er ihm nur „Freude am rhythmisch belebten bloßen Klange" zuschreibt, d. h. eigentliche Motive nicht erkennen zu müssen glaubt, das ist wieder mit schönen Worten nichts gesagt. Wie anderweit stehen ihm hier wieder die Pausen im Wege. Obgleich Beethoven die ersten sechs es auf das System der rechten Hand geschrieben hat, möchte ich doch annehmen, daß der vollständige As-dur-Akkord, wie ihn die folgenden Akkorde geben, auch schon für die ersten Takte nur als Begleitung vorgestellt ist und daß erst mit as¹ die eigentliche Melodie beginnt, also dieser ein Vorhang vorausgeht:



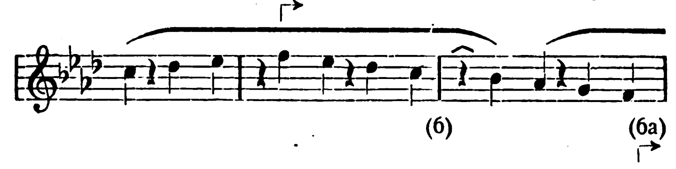
Der Nachsatz setzt dann mit Elision des 5. Taktes ein (6., 7—8, Schwer-Leicht-Schwer) oder aber mit Verschränkung der beiden letzten Zweitaktgruppen (6 = 7):



Auch Periode IV gibt die Melodien nur in Tropfen, so daß es schwer ist, ihre Konturen zu erkennen. Nagel spricht aber von „festen, bestimmten Tonschritten" des Trios. Da die ganze Periode die Dominant-Septimen-Harmonie festhält, die erst im 8. Takt zur Tonika as⁺ fortschreitet, so bleibt uns nur der Ausweg, das Taktgewicht zur Orientierung über die Motivbildung heranzuziehen, was auf b als Endnote in Takt 3, 4 und 6 führt, aber mit Pausensynkopierungen:



Der Nachsatz ist aber 5-taktig, da er sich auf den 6. Takt noch einmal aufstützt (6a):





Statt ces schreibt Beethoven im siebenten Taktmotiv h also $5^{<}$ statt $6^{>}$ in D^{7}. Mit den zwei Vierteln fis g wendet nun Beethoven von As-dur zurück nach C-moll, in welchem er Periode I (als Periode V zunächst unverändert, dann aber (Periode VI) statt unisono mit nachschlagender Oberstimme in gebrochenen Oktaven reproduziert, und ebenso Periode II (als Periode VII), aber mit Dur-Schluß, den eine Coda von zwei 2-taktigen und zwei 1-taktigen Anhängen bestätigt, wie die hier folgende Skizze der Analyse zeigt:

Allegro molto e vivace (𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.).

I.

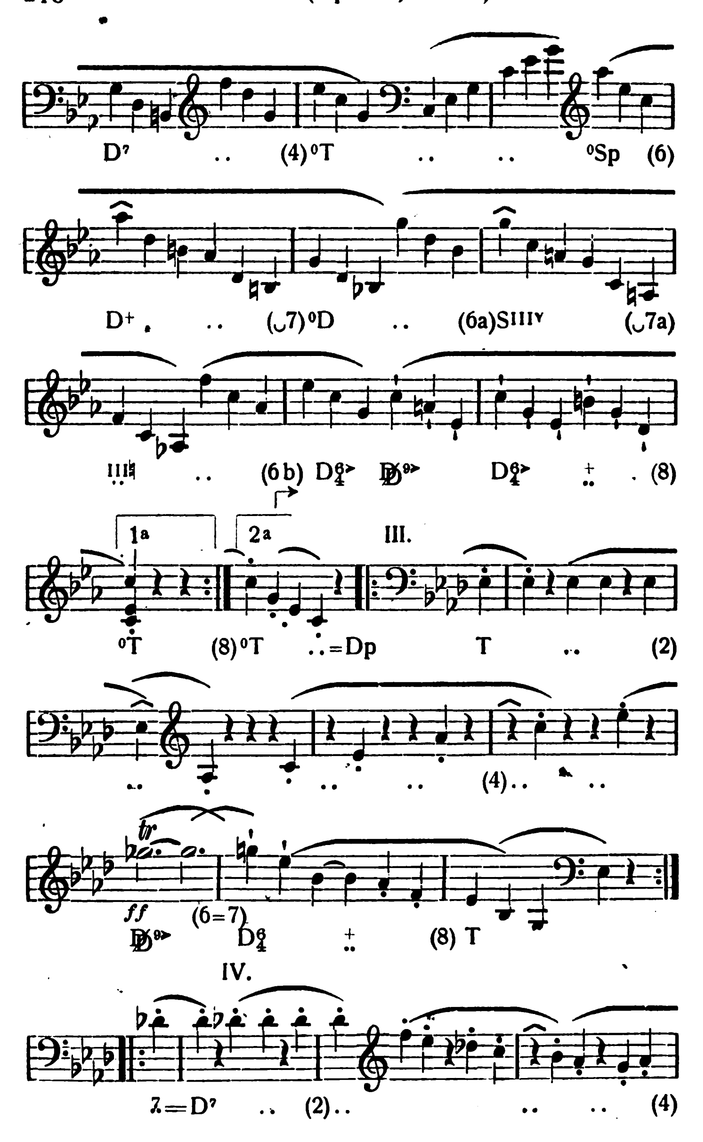
°T .. .. (2) D+ ..

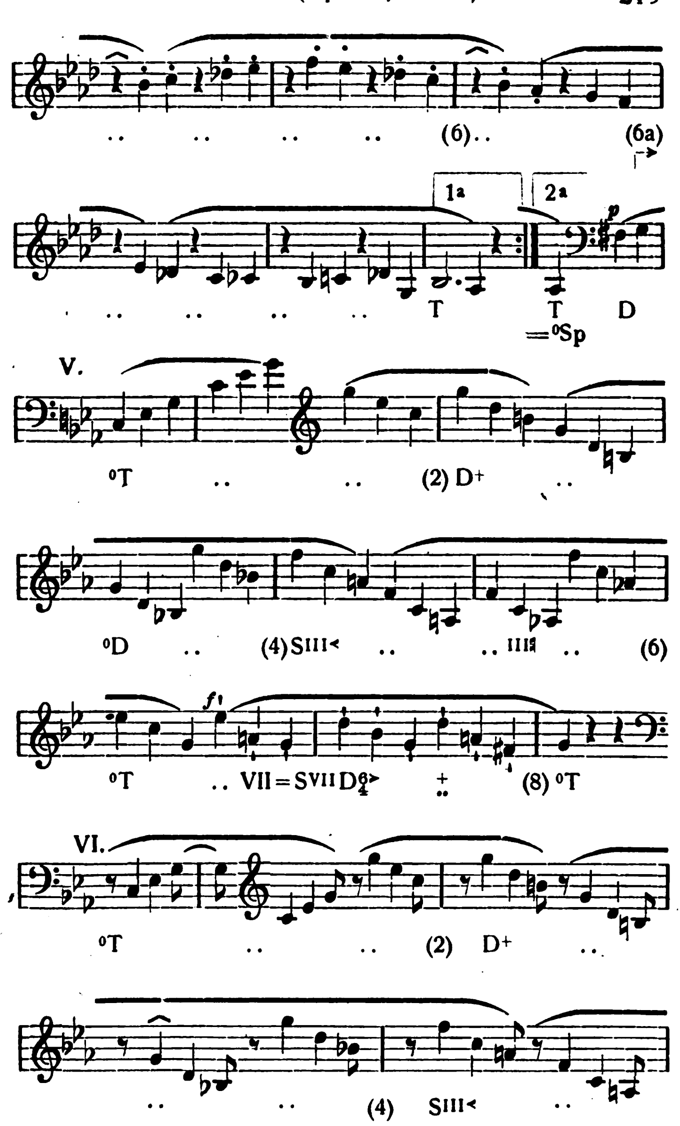
°D .. (4) SIII< .. .. III♮ .. (6)

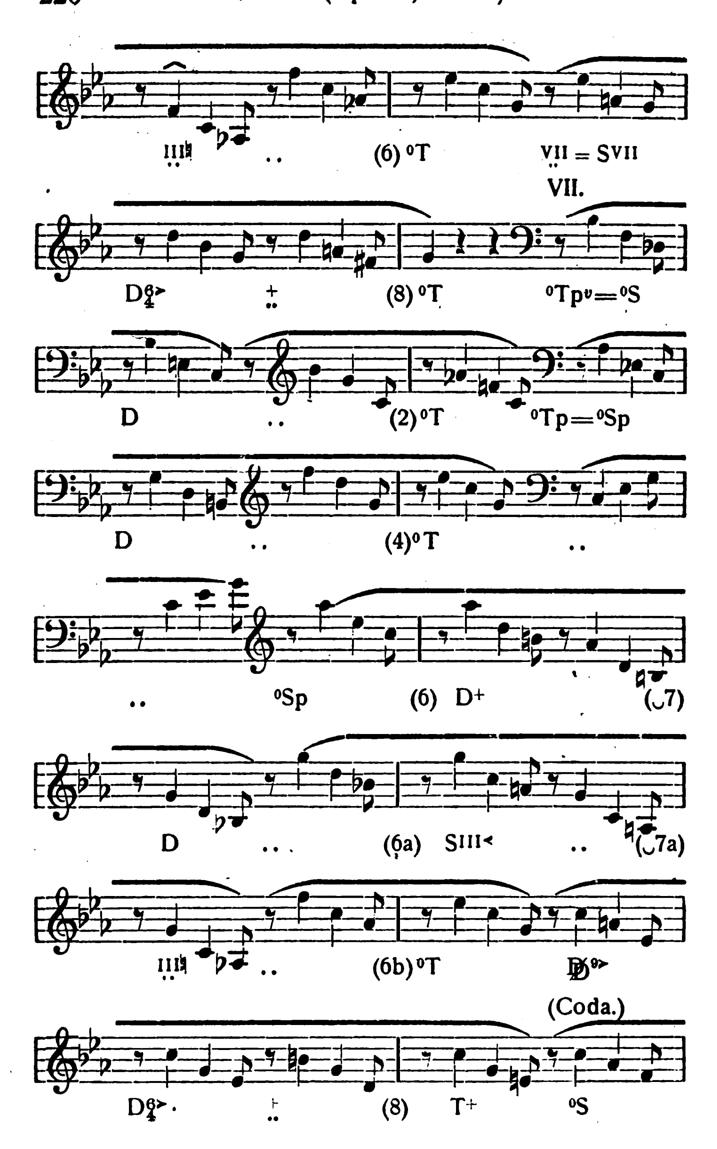
°T .. VII = SVII D .. (8) °T

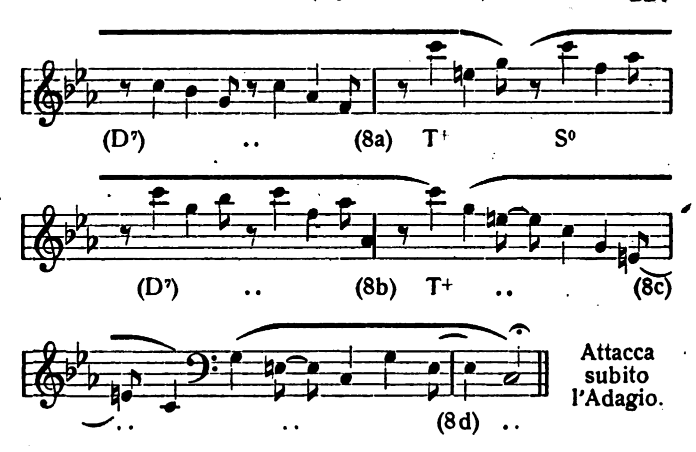
II.

Tp V = °S D7 .. (2) °T °Tp = °Sp


D⁷
(4) ⁰T
⁰Sp (6)
D+
(◡7) ⁰D
(6a) SIIIᵛ
(◡7a)
III
(6b) D
D
(8)
1a
2a
III.
⁰T
(8) ⁰T
= Dp
T
(2)
(4)
tr
ff
(6=7)
D
(8) T
IV.
7 = D⁷
(2)
(4)


(6)
(6a)
1a
2a
p
T
T
D
=⁰Sp
V.
⁰T
(2) D+
⁰D
(4) SIII<
III♮
(6)
f
⁰T
VII = SVII D
(8) ⁰T
VI.
⁰T
(2)
D+
(4)
SIII<


(6) °T
VII = SVII
VII.
(8) °T
°Tp = °S
D
(2) °T
°Tp = °Sp
D
(4) °T
°Sp
(6) D+
(7)
D
(6a) SIII
(7a)
(6b) °T
(Coda.)
(8) T+
°S



Der Schlußsatz ist wieder mehr phantasieartig, da er wieder wie der erste Satz Teile verschiedenen Tempos verbindet. Den Kern bildet ein Allegro vivace $^{2}/_{4}$ in Rondoform; vorausgeschickt und angehängt ist aber ein Adagio con espressione $^{2}/_{4}$ in As-dur, bzw. (Coda) in Es-dur, aber am Schluß ins Presto mit Motiven des Allegro umschlagend. Als Einleitung möchte ich das Adagio As-dur nicht bezeichnen, obgleich es nur kurz ist. Seine drei Perioden zeigen die Ordnung a b a (Hauptsatz, Zwischensatz, Hauptsatz), also eine kleine dreiteilige Liedform, die in sich abgeschlossen ist, aber in einem 3-taktigen Anhange (6a—8a) zum Allegro überführt. Trotz seiner Kürze gehört dieses kleine Adagio zu den ergreifendsten langsamen Sätzen Beethovens. Da eine verzierte Wiederholung oder Variierung nicht beabsichtigt ist, so ist gleich der Kopfsatz reicher an Melismen, etwa dem Adagio der C-moll-Sonate Op. 10 I vergleichbar. Der Mittelsatz debütiert gleich in synkopierter Achtelbewegung der Melodie, und sein Nachsatz bringt eine spannende Riesenlinie in synkopierter Sechzehntelbewegung. Die kleine Kadenz nach dem Battement und Triller auf as² ist wohl rhythmisch so gemeint, daß die drei Viertel am Ende einen Takt für sich bilden:



Daß dieses Adagio nach dem Allegro in der Haupttonart wiederkehrt, ist zwar nichts weniger als schematisch, aber sehr logisch, da ja natürlich der ganze Satz in der Haupttonart abschließen muß. Der thematisch dem Allegro verwandte Prestoschluß erhält damit eine wirksame, breite Grundlage. Das Allegro ist durch die Kürze seiner Motive etwas schwer übersichtlich, doch weist natürlich das Rondothema die Wege für die Gliederung im Großen. Weitere Orientierungsmittel sind die transponierte Wiederkehr von Periode IV—VII als XIX—XXII in der tieferen Quinte, also nach Art der Behandlung des zweiten Themas der Sonatenform, sowie endlich der Übertritt einer ausgedehnten Mittelpartie (Periode XI—XV) in den Verwandtschaftskreis der Variante Es-moll (Ges-dur, Des-dur, B-moll, Es-moll, Ces-Dur, As-moll, dann mit °T = °S Rückgang nach Es-dur). Dieser Mittelteil ist also im Sinne der Lied- und Rondoform ein Trio (Minore im weiteren Sinne), im Sinne der Sonatenform ein Durchführungsteil. So gruppieren sich also die 22 Perioden des Allegro:

I.—III. (Rondo): I: 1—8, II: (zweimal zu spielen; vgl. Bd. I, S. 167 die Bemerkungen über seine Herkunft aus dem C-dur-Quartett von 1785): 1—8.

III.—VII. (1. Couplet): III: 1—8 (Halbschluß auf f⁺) 8a, 8b, 8c, IV: 1—8, V: 1—4, 3a—4a, 5—8, 7a bis 8a (= 2), VI: 2—8, 8a, 6a—8b, 8c, 8d, 8e, 8f, 8g, VII. (Rückgang): 1—6, 4—8 (= 1) [= 48 Takte].

VIII.—X. (= I—III, Rondo[2]): VIII: 1—8, IX: 1—8, X: (vgl. II[2]) = 1—6, 6a—8 (= 1),

XI—XV: (2. Couplet, Ges-dur usw.) XI: = 1—4 (=5) —8 (=1), XII: 1—4, 3a—4a, 5—8 (= 2), XIII: 2—4 (= 6) —8, 6a—8a, 6b—8b, 7c—8c, 7d bis 8d, 8e, 8f, 8g, 8h, XIV: 1 Takt Vorhang 2—4,

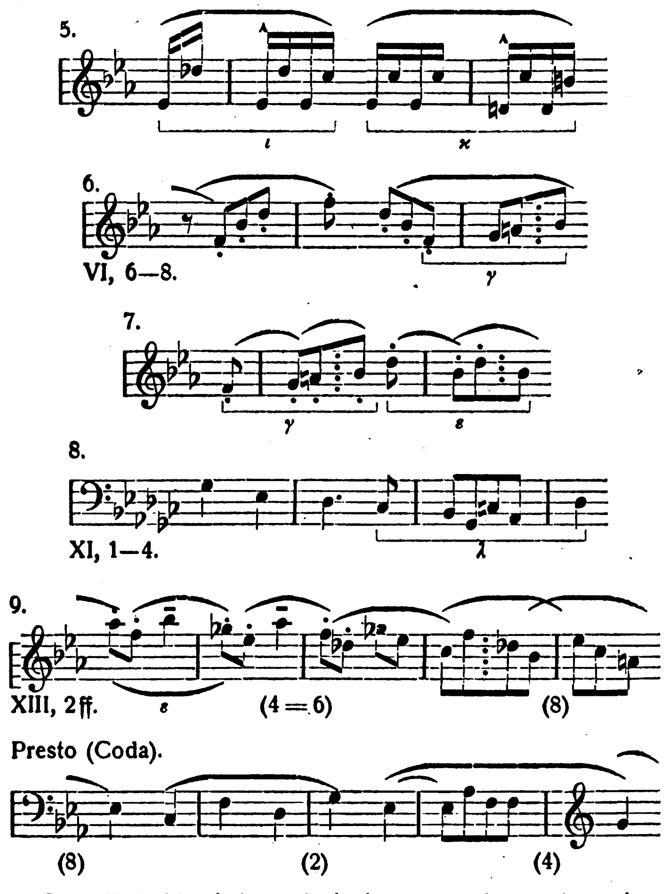
5 (Vorhang) 6—8, XV: 1 Takt Vorhang, 2—4, 3a—4a, 5—8, 5a—8a, 5b—8b (= 1),

XVI.—XVIII. (= I—III, Rondo[8]), XVI: 1—8, XVII: 1—8, XVIII: 1—6, 6a, 6b—8, 8a, 8b, 8c (Halbschluß auf b^+),

XIX.—XXII. (= IV—VII, 3. Couplet, Transposition des 1. Couplets); XIX: 1—8, XX: 1—4, 4a, 5—6, 5a—6a, 6b, 7—8 (= 2), XXI: 2—8, 8a, 6a—8b, 8c, 8d, 8e, 8f, 8g, XXII: 2—8, 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c, 7d—8d (Rückgang endend mit b^7).

Die verarbeiteten Motive des Satzes sind:





Das sind die kleinen Steinchen, aus denen das zierliche Mosaik des Satzes gefügt ist. Die Hauptrolle spielt das Motiv der diatonisch aufsteigenden Quarte (β) und seine Umkehrung (γ), die beide bereits in der ersten Periode auftauchen, β als 2. Taktmotiv, γ als Sechzehntelgang. Daß das Motiv von XIII, 2ff. aus ε (II, 1ff.) hervorgegangen ist, bedarf weiter keines Nachweises.

Der auffällige Rhythmus (♪♪ ♩ | ♪, Spaltung der ersten Zeit im Zweivierteltakt) tritt in beiden gebieterisch hervor. Interessant ist aber in XIII, 2ff., daß durch den Übergang in die glatte Achtelbewegung das nur dreitönige Motiv eine rhythmische Sequenz bildet. Das Motiv der Anhänge von Periode XIII:



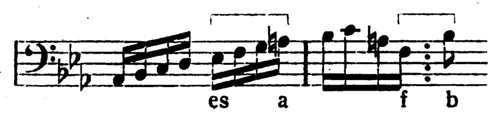
geht schließlich zurück auf das Schlußmotiv von Periode III, das die Anschlußbildungen der vorhergehenden Takte abstreift und durch plötzlich auftretenden dreifachen Auftakt den wichtigen Halbschluß auf f⁺ erzwingt:



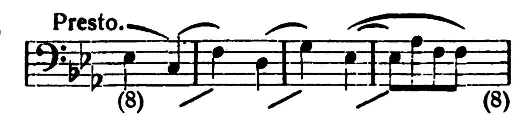
Der Quartensprung Takt 1 des Kopfthemas gelangt hier erst im Mittelteil zu größerer Wichtigkeit, in der eigenartigen Umbildung des Kopfthemas:



Sieht man genauer zu, so findet sich allerdings bereits in der Sechzehntelfigur von Takt 3—4 des Kopfthemas der Keim dieser Bildung:



Nun erst verstehen wir auch, warum die Presto-Coda als ein letztmaliges Zurückkommen auf das Rondothema wirkt; sowohl der Klein-Terzschritt es-c als die ansteigende Quartensequenz sind ja Elemente des Kopfthemas:



Über alle weiteren Vorkommnisse orientiert die folgende Skizze der Analyse des Satzes, so z. B. in Periode XXII über die lange Vorhaltbildung auf 6—8 in den zur Wiederkehr des Adagio führenden Harmonien D^7, und über die simple Struktur der kleinen Kadenz dicht vor der Presto-Coda (Abstieg von der None zur Prim in verzierter Tonleiterbewegung).

Adagio con espressione.

I.

T D^7 (2) T (D) S .. .. (4)

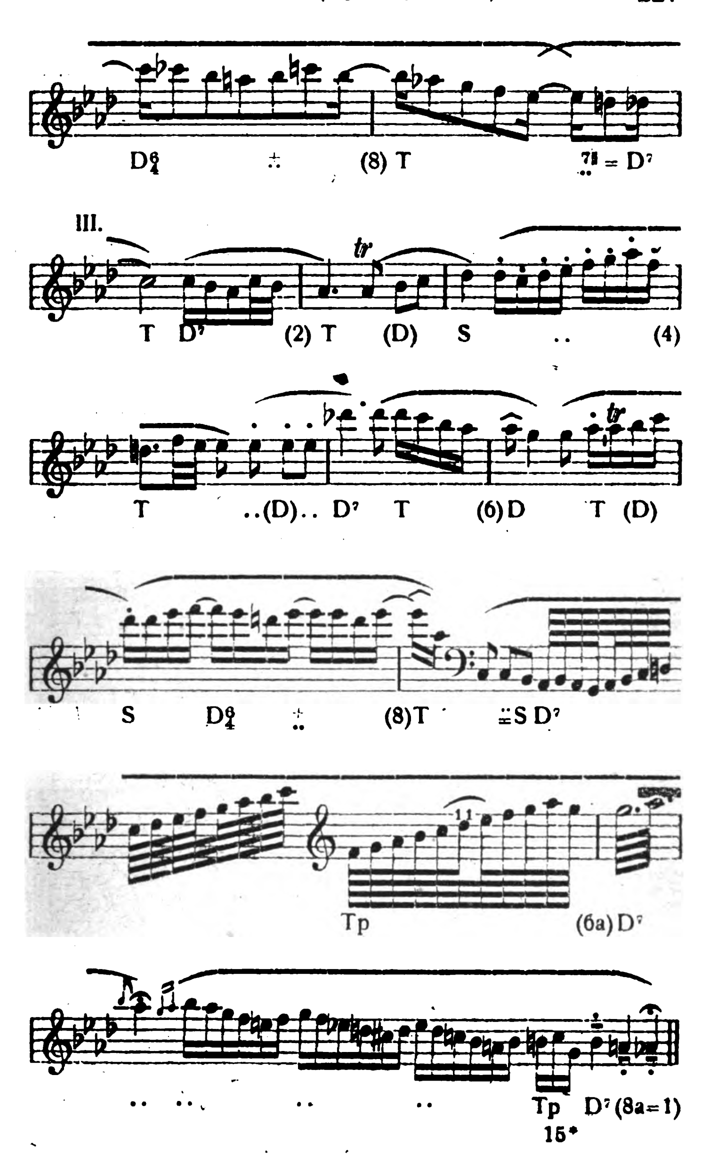
T .. D^7 T D^7 T (6) D .. T

II.

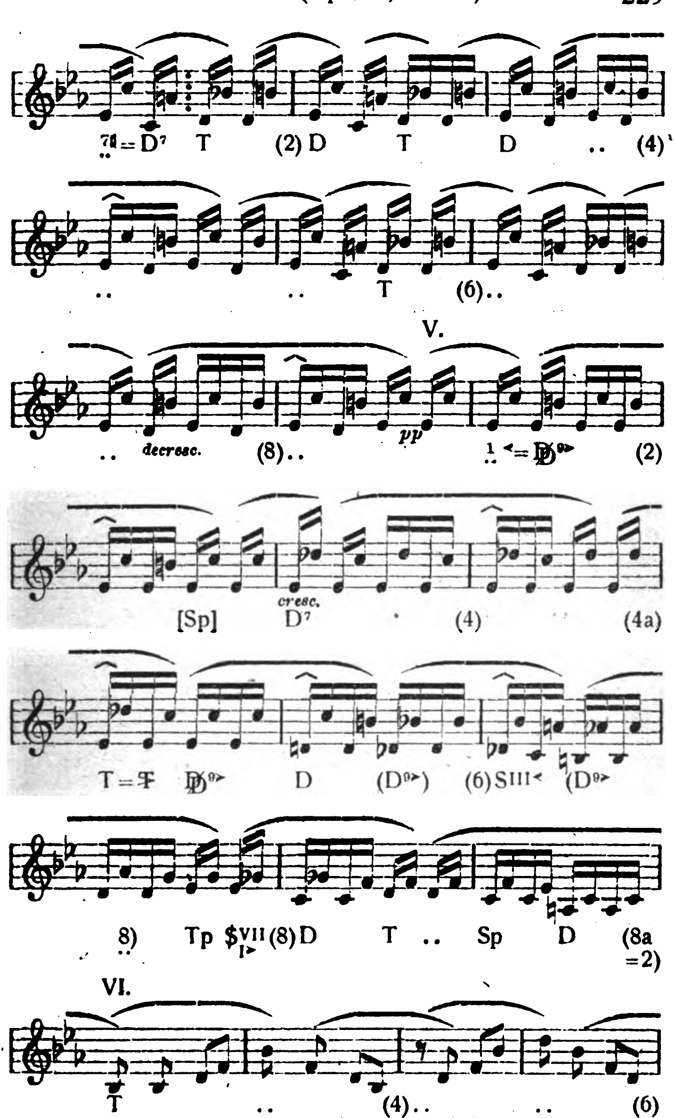
D .. T (8) D .. D = D T (2)

D (D^7) Sp T D^7 Tp D D (4) (D) Tp

Sp .. .. (6) D^7


D6/4
(8) T
7 = D7
III.
tr
T D7 (2) T (D) S (4)
T ..(D).. D7 T (6) D T (D)
S D6/4 (8) T S D7
Tp (6a) D7
Tp D7 (8a = 1)
15*


Allegro vivace.
I.
tr
D T S (2) D⁷ T Sp D T=S D (4)
tr
T D T .. T S (6) D⁷ T Sp D T .. (8)
=D
II.
D⁶₄ T D (2).. T .. (4).. (D)
D .. T .. (8) S D T
III.
D T S D⁷ T S D⁷ T S (4) (D) Tp (°S
D⁷) Tp (S D⁷) D (S D⁷) D (8) (8a)
=S D T D T D
IV.
T D T D (8b) T D T D (8c) T D T

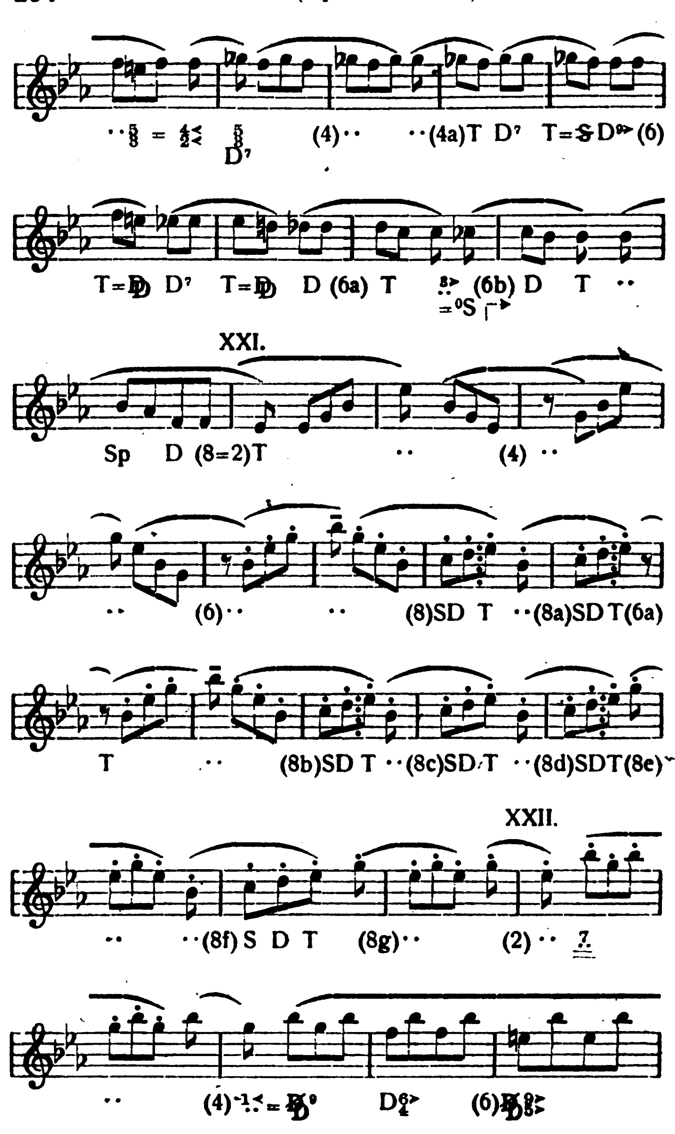

D⁷ T (2) D T D .. (4)
.. .. T (6)..
V.
.. decresc. (8).. pp (2)
[Sp] cresc. D⁷ (4) (4a)
D (D⁹>) (6) SIII< (D⁹>
8) Tp (8) D T .. Sp D (8a =2)
VI.
T .. (4).. .. (6)

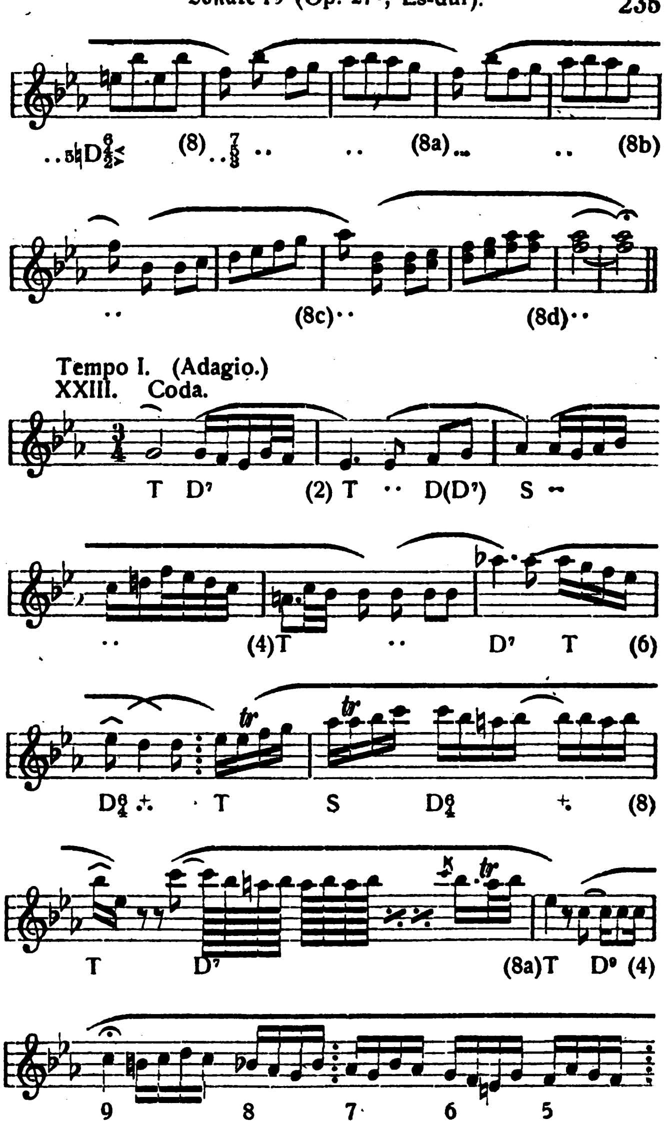

c 8va
(8) S D T .. (8a) S D T (6a)
(8b) S D T .. (8c) S D T .. (8d)
VII.
S D T .. (8e) .. (8f) S D T (8g) .. (Rückgang.)
(2) .. 7 = D7 (4) ..
sf (6) .. sf (4) .. sf sf .. sf sf (6) sf ..
VIII—IX (Rondo⁹) = I—II.
tr
tr
usw. bis II, 8.
.. (8=1) T S (2) (8) S D T
X.
D (2) .. °T (4) .. (S D) D (6)


XI.
D⁷(6a)III 4 3
T D
(8=1) T S(2)
D⁷ T=S D (4=5) T S (6) D
XII.
f
T⁷=D⁷ (8=1)T S(2)D⁷ T=S D (4)T= D⁷
SIII<
ff
⁰T=⁰S D (8a)T⁺=SIII<D⁷ ⁰T ⁰S (6) D⁷
XIII.
⁰T=⁰S D (8=2) ⁰T=Sp D T³>=Sp D(4=6)
p
T Sp D ⁰T=⁰Sp ⁰S(8)D ⁰T (6a)
=D⁰ ⁰T ⁰S
⁰D ⁰T ⁰S(8a)D⁷ ⁰T=⁰S(6b)D⁹> D⁶> (8b)


XIV.
p
(Vorhang)
XV.


Largo.
(6a)·· ·· (8a)·· (6b)·· (8b=1)
XVI—XVIII (Rondo³) = I—III.
usw. bis III, 4.
T S (2) D T (4)D⁷··⁰T S D⁷ ⁰T S(6)
D⁷··T S (6a)D⁷ ·· T (⁰Sp(6b)D··)Tp D⁷ T (8)
XIX=IV. transp.
D (8a)D (8b)D D (8c)D D
simile
D⁷ T (2)D T D (4)··
XX.
·· T (6) D T D (8)·· (2) [Tp]


XXI.
Sp D (8=2)T
(4)
(6)
(8)SD T
(8a)SD T(6a)
T
(8b)SD T
(8c)SD T
(8d)SDT(8e)
XXII.
(8f) S D T
(8g)
(2)
(4)
(6)


..5♮D 6 4 2
(8)
7 5 3
(8a)
(8b)
(8c)
(8d)
Tempo I. (Adagio.)
XXIII. Coda.
T D7 (2) T D(D7) S
(4)T D7 T (6)
D 6 4 T S D 6 4 (8)
T D7 (8a)T D° (4)
9 8 7 6 5



Sonate 20 (Cis-moll, Op. 27 II [Mondscheinsonate]).

Als Sonata quasi una Fantasia per il Clavicembalo o Pianoforte Op. 27 II der Damigella Contessa Giulietta Guicciardi gewidmet, bei Cappi in Wien 1802 erschienen (angezeigt in der Wiener Zeitung am 3. März).

Die schöne Legende, welche diese Sonate in enge Beziehungen setzt zu dem berühmten Briefe Beethovens an die „unsterbliche Geliebte", ist nicht mehr aufrecht zu er-

halten. Daß dieser Brief nicht an die Gräfin Giulietta Guicciardi gerichtet war, und daß er nicht 1801, sondern wohl erst 1812 geschrieben wurde, kann heute als erwiesen gelten (eine Übersicht über die bezüglichen Untersuchungen siehe bei Thayer, Beethoven III², S. 334—341). Die Komtesse Giulietta Guicciardi ist nicht die Adressatin des Briefes vom 6.—7. Juli (dessen Jahreszahl fehlt und in den Nachweiseversuchen zwischen 1801 und 1812 schwankt). Aber die Widmung der Sonate an sie steht fest, und ebenso ist erwiesen, daß sie im Jahre 1799 oder wenig später durch den Verkehr Beethovens im Hause ihrer Tante, der Gräfin Susanna Brunswik, deren Töchter Therese und Josephine (nachmals Gräfin Deym) er im Klavierspiel unterrichtete, mit dem Komponisten bekannt wurde und bis 1803 ebenfalls seinen Unterricht genoß. Wie Beethoven ihren beiden Cousinen die 4=händigen Variationen über „Ich denke dein“ widmete, so war ihr ursprünglich die Widmung des G-dur-Rondos Op. 51 II zugedacht, aber zurückgenommen und durch die Sonate Op. 27 II ersetzt, als Beethoven in die Lage kam, der Gräfin Henriette Lichnowsky eine Widmung machen zu müssen. Daß zwischen dem 31jährigen Lehrer und der 17jährigen schönen Schülerin eine herzliche Neigung sich entwickelt hatte, geht aus mehrfachen Anzeichen hervor, so vor allem aus einer Äußerung Beethovens in einem Konversationshefte aus dem Jahre 1823 (Thayer III², S. 308ff.). Auch existiert ein von der Gräfin Giulietta gezeichnetes Bild Beethovens, wie er unter ihrem Fenster schwärmt und sie ihn durch die Gardine belauscht (reproduziert in La Mara, „Beethovens unsterbliche Geliebte“, S. 29). Endlich kommt hier in Betracht der Brief Beethovens an Wegeler vom 16. November 1801, in welchem er von „einem lieben zauberischen Mädchen“ spricht, das ihm sein durch die beginnende Schwerhörigkeit gestörtes seelisches Gleichgewicht wiedergegeben habe; „das mich liebt, und das ich liebe“, heißt es da weiter. . . „Leider ist sie nicht von meinem Stande“. Es ist nicht unwahr-

scheinlich, daß diese Worte der Komteß Giulietta Guicciardi gelten, zumal es auch in dem Konversationshefte von 1823 heißt: „J'était bien aimé d'elle" usw. Am 3. November 1803 heiratete die Komteß den bekannten Ballettkomponisten Graf Wenzel Gallenberg, der 1822 von Barbaja zum Teilhaber der Verwaltung der K. K. Oper gemacht wurde und so nach fast zwanzigjährigem Aufenthalt in Italien wieder nach Wien kam.

Die Sonate ist schnell unter dem Beinamen „Laubensonate" oder „Mondscheinsonate" in Wien zu großer Beliebtheit gelangt. Von Beethoven rühren die Bezeichnungen nicht her. Speziell der Name „Mondscheinsonate" stammt von Ludwig Rellstab, der den ersten Satz derselben dem Vierwaldstätter See in Mondscheinbeleuchtung verglich. Es hat sich aber noch eine ganz andere Beziehung der Sonate herausgestellt, die sie weder als Zeugnis einer unglücklichen Liebe, noch als poetische Naturschilderung, sondern vielmehr als Gebet einer Tochter um Genesung ihres totkranken Vaters hinstellt. Ein Antwortbrief von Dr. G. L. Großheim vom 10. November 1819 auf einen leider nicht erhaltenen Brief Beethovens enthält folgenden Passus: „Sie schrieben mir, daß Sie an Seumes Grab (in Teplitz) sich unter die Zahl seiner Verehrer gestellt haben ... Es ist mir noch immer ein nicht zu unterdrückender Wunsch, es möge Ihnen, Herr Kapellmeister, gefallen, Ihre Vermählung mit Seume (ich meine die Phantasie Cis-moll und die „Beterin") der Welt mitzuteilen" (Der Brief Großheims befindet sich in Schindlers Beethoven-Nachlaß in der Berliner Kgl. Bibliothek). Das etwas schwerblütige Gedicht Seumes „Die Beterin" ist in der Neuauflage des dritten Bandes von Thayers Beethoven abgedruckt (S. 256). Obgleich man die Authentizität dieser Hinweisung schwerlich bestreiten kann, wird doch wohl die „Mondscheinsonate" ihren alten Namen behalten und nicht zur „Beterin" umgetauft werden. Gänzlich aussichtslos wäre natürlich, von Seumes Gedicht aus auch eine programmatische Deutung des Des-dur-Allegretto und des Presto-

Finale zu versuchen. Lassen wir es bei der Anführung der verschiedenen Versuche, dem Inhalte der Sonate beizukommen, und wenden wir uns vielmehr unserer eigentlichen Aufgabe zu, dem Aufweise ihrer konstruktiven thematischen Elemente und deren Verarbeitung!

Der erste Satz wird von Dilettanten gern ins Langsame verzerrt. Die Tempobezeichnung Adagio sostenuto scheint dazu der Anlaß zu sein. Aber da Beethoven Allabreve-Takt (₵) vorschreibt, so sind nicht die Viertel, sondern die Halben Zählzeiten, und es ist daher grundfalsch, die Achtel so langsam zu nehmen, daß sie in die Grenzen der Zählzeiten fallen. Zur Erzielung der weihevollen Stimmung dieses herrlichen Satzes ist es unbedingt erforderlich, daß die Halben wirklich als Zählzeiten verstanden werden und die wiederholt einsetzende Bewegung in ganzen Noten als solche in Überwerten noch verfolgbar wird. Gleich die ersten fünf Takte sind in dieser Beziehung von grundlegender Bedeutung. Sie bilden eine Art Einleitung oder Vorhang vor dem eigentlichen Kopfthema, das erst mit dem Auftreten des punktierten Rhythmus beginnt. Das S. 181 über die Ausführung des punktierten Rhythmus im Trauermarsch von Op. 26 Gesagte gilt auch hier, nämlich, daß er nicht, wie in anderen Fällen richtig, verschärft (als Doppelpunktierung) gegeben werden darf, sondern mit strenger Einhaltung der Werte auszuführen ist. Das ist hier noch darum besonders wichtig, weil er kombiniert mit einer Triolenbegleitung auftritt. Weder die Verschärfung

(= 7 : 1) oder (= 5 : 1),

noch gar die Verschleifung zur Triole

(= 2 : 1)

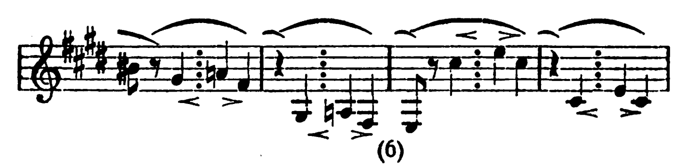
ist am Platze, sondern allein die der Notierung genau entsprechende Ausführung:

(= 3 : 1).

Mit Abzählen ist dieselbe freilich nicht zu ermöglichen, vielmehr nur durch gleichzeitiges bewußtes Vorstellen beider Rhythmen, des ♩. ♪ und der gleichmäßigen Triolenbewegung. Da die Kombination den ganzen Satz hindurch eine Hauptrolle spielt, so ist es durchaus notwendig, ihre strenge Realisierung anzustreben. Die Ähnlichkeit mit dem Trauermarsch in Op. 26 beschränkt sich nicht auf den gehaltenen punktierten Rhythmus, sondern erstreckt sich auch auf die Gebundenheit der Melodie an einen sehr kleinen Spielraum, Periode II im Vordersatz von dem beginnenden gis¹ nur eine kleine Terz aufwärts und eine große Terz abwärts, im Nachsatz von g♮¹ nur abwärts bis h. Doch ist dazu noch zu bemerken, daß das starre Festhalten derselben Tonhöhe, die Tonrepetition, das Ausschlaggebende für den Charakter ist. Man denkt dabei wohl an Schuberts „Wegweiser“ oder „Mönch“. Erst von dieser Grundstimmung aus, der Gebanntheit auf der Stelle, kommt man zur rechten Würdigung der Aufwärts- und Abwärtsbewegungen der Melodie. Ich verweise besonders auf die Wirkung der Stellen, wo die kleine Ober- und die kleine Untersekunde wie mit äußerster Anstrengung (Harmonien: °T—S—D—°T) errungen werden (III, 1 ff.: h¹—c²—ais¹—h¹; VII, 1 ff.: cis²—d²—his¹—cis²). Der Akkord der neapolitanischen Sexte (S) ist wohl in keinem anderen Werke so oft gebraucht, wie in diesem Satze (I 7, II 7, III 1, 3, 6, V 6, VI 7, VII 1, 3). Wie ein Versinken in grundlose Tiefe wirkt in Periode II die Ersetzung der im 4. Takt erreichten Parallele E-dur durch ihre Variante E-moll, die ja freilich gegenüber der Haupttonart Cis-moll

V III I V III I
die Gegen-Kleinterz-Tonart bedeutet (cis e gis—e g h), eine immerhin seltene Modulation. Im Nachsatze von Periode IV und in der ganzen Periode V treten breit auseinandergelegte Harmonien in geknickten Arpeggien durch mehrere Oktaven auf und bilden allein das gesamte musikalische Leben, was eine starke Kontrastwirkung gegenüber der gekennzeichneten Starrheit der Melodie der anderen Partien ergibt. Besonders sei die Riesenlinie von klein dis empor bis dis³ und wieder hinab bis groß His (Periode IV, 8 = 5 bis Periode V, 3ff.) nicht zu übersehen. Auffällig ist die starke Ausnutzung der tiefen Tonlage (Vgl. meine Bemerkungen zum Largo e mesto von Op. 10 III Bd. I S. 357). Da abgesehen von den besprochenen Arpeggien die Melodie nur um einen oder zwei Töne über die eingestrichene Oktave emporsteigt (das dissonante d² in Periode VIII und dis² und e² in Periode IV) und sich vorzugsweise in ausgesprochener Altlage hält, zuletzt aber sogar in tiefer Baßlage bis hinab zu Groß-Cis, so muß die Gesamtfarbe als eine entschieden dunkele bezeichnet werden, und man kann das Stück gewiß als Nachtstück (Nocturne) ansehen. Schon darum wird der Name „Mondscheinsonate" schwerlich verschwinden.

Beethoven fordert für den ganzen ersten Satz zartesten Vortrag mit gehobener Dämpfung. Schwierigkeiten für die Motivbegrenzung und den Aufweis des Periodenbaues bietet der Satz nirgends. Selbst nochmalige Aufstützungen auf einen schweren Takt kommen nur dreimal vor (2a in Periode IV, 6a in Periode VI und VII) und auch die Zahl der Zusammenschiebungen ist klein (8 = 5 in Periode IV, 4 = 5 in Periode V). Selbst Pausen, die den nicht sattelfesten Leser irreführen könnten, kommen kaum vor. Höchstens könnten die dreifach auftaktigen, in die Pause auf die schwere Zeit endenden Motive im Nachsatze von Periode IV als Anschlußmotive verstanden werden:



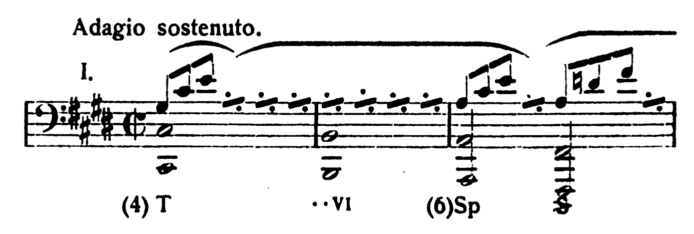
Daß das verkehrt wäre, erweist die vollständige Form des Motivs in Takt 6, wo das fis e glatten Anschluß hat. Auch würde der Konnex des neuen Nachsatzes (bei 8 = 5) verloren gehen. Ein Blick auf den Aufbau im Großen lehrt, daß auch das A B A des Rundlaufs, welches wir schließlich für jede geschlossene Form fordern, darin beruht, daß Periode VI—VII die Perioden II—III reproduzieren, aber mit Vermeidung stärkerer Abweichung von der Haupttonart:

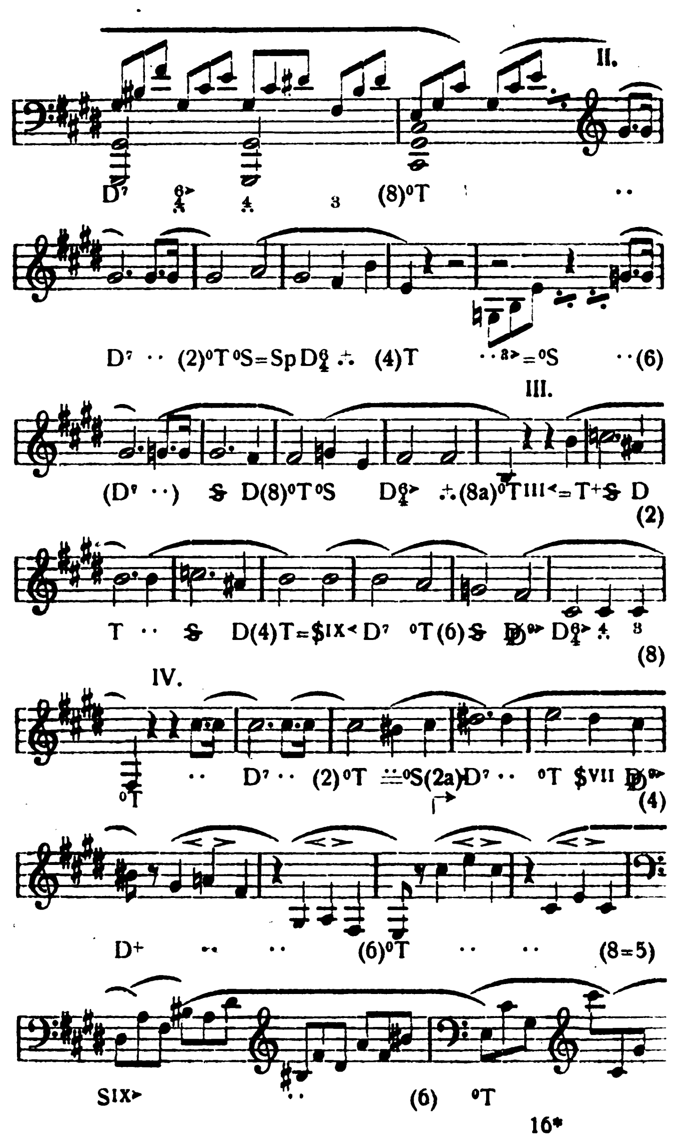
A {
I (Vorhang): 4, 5—8 (Cis-moll).
II (Hauptthema): 1—4 (zur Parallele E-dur), 5—8, 7a—8a (über E-moll zu H-moll).
III (Evolution): 1—8 (von H-dur nach Fis-moll, ^{0}S).

B {
IV: 1—2, 2a—4, 5—8 (=5a), 5a—8a (von Fis-moll zurück nach Cis-moll, endend auf gis$^{9>}$).
V (Rückgang Đ$^{9>}$— ^{0}T): 1—4 (= 5), 5—8.

A {
VI (= II): 1—6, 6a—8 (ganz in Cis-moll mit Ausweichung zur Parallele auf 4).
VII (= III): 1—6, 6a—8, 6b—8a, 7c—8b, 7d—8c, 8d (ganz in Cis-moll).

Hier ist die Skizze der Analyse, die alles weitere besagt:




II.
III.
IV.


(8)
V.
D⁷
(2)
⁰S
D
⁰S
(4=5) D
(6) D
⁰T
VI (=II).
SVII
D+
(8)⁰T
D⁷
(2)⁰T ⁰S=Sp
(4) T

D7 ·· (6)T = 0Tp D 0T (6a) D 0T S D (8) 0T ··

VII (=III).

S D (2) 0T ·· S D (4) 0T (Sp D7) 0Tp (6)

SVII D7 0T (6a) 0S ·· D8> + (8) 0T ··

D7 ·· (6b) 0T ·· D7 ·· (8a) 0T ·· D7 ·· (8b)

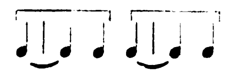
0T ·· ·· ·· (8c) ·· ·· (8d)

attacca subito il seguente.

Der Mittelsatz der Sonate Op. 27 II ist ein einfaches zierliches Allegretto Des-dur 3/4, von 4 Perioden der Ordnung a a b a. Ein Trio Des-dur 3/4 von 3 Perioden, nach welchem das Allegretto wiederholt wird, bildet das B in dem A B A des ganzen Stückes. Der in Periode I des Allegretto festgehaltene Rhythmus



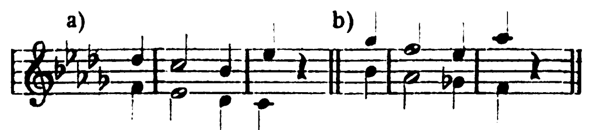
ist in Periode II umgestaltet zu dem synkopierten:



der in Periode III—IV mit ♩ | 𝅗𝅥 sich mischt und im Trio (V—VII) stark dominiert. Da aber auch in den synkopierten Partien der Baß durchweg die Taktschwerpunkte markiert, so behält doch tatsächlich das leicht Gleitende durchweg die Herrschaft, und der Satz bietet keinerlei Auffassungsschwierigkeiten. Doch sei nicht übersehen, daß in Periode II durch die Synkopierung springende Dissonanzlösungen wohl verständlich sind, weil sie sofort als Verzierungen der einfacheren Bildungen von Periode I begriffen werden:



für:



Bei a) springt die Septime b in die Dezime es, bei b) die Septime es in die Dezime as, anstatt daß beide sich sekundweise abwärts bewegen (nach as bzw. des), was aber durchaus glatt angenommen wird, weil die einfache Form (ohne Synkopierung) direkt vorher gehört worden ist, so daß die Quartschritte erwartet werden. Natürlich erfordert der Vortrag agogische Akzente (⌒) für die übergebundenen Viertel (♩ | ♩ ♩) und zwar für springende Lösungen stärkere als für die sekundweisen. Das Tempo des Allegretto ist nicht ein langsames (andante-artiges), sondern vielmehr ein schnelles (presto-artiges). Doch ist es nicht nötig, die punktierten Halben als Zählzeiten zu verstehen. Der gleitende Rhythmus ♩ | 𝅗𝅥 ermöglicht ja wie bekannt eine Temponahme, bei welcher die Viertel schneller und die Halben langsamer sind, als der normale

Puls, aber beide wechselnd als Zählzeiten funktionieren. Wollte man wirklich doch die punktierten Halben als Zählzeiten verfolgen, so liefe man Gefahr, die Wirkung des graziös Hüpfenden einzubüßen, die der Wechsel langer und kurzer Zählzeiten bedingt. ‖ Das Trio ist besonders geeignet, das Wesen der antizipierten Synkope zu illustrieren:



Die falsche Leseweise, die dritten Viertel als nachschlagende zu hören, stößt bereits Takt 2 auf die üble Wirkung des sforzato den Des-dur-Akkord störenden ges. Am interessantesten gestalten sich die Verhältnisse im zweiten Teile des Trio (Periode VI—VII), wo eigentlich fortgesetzt Doppeltphrasierung des dritten Viertels stattfindet, nämlich weibliche Endungen übergebunden sind und als neue Anfänge Akzent verlangen:

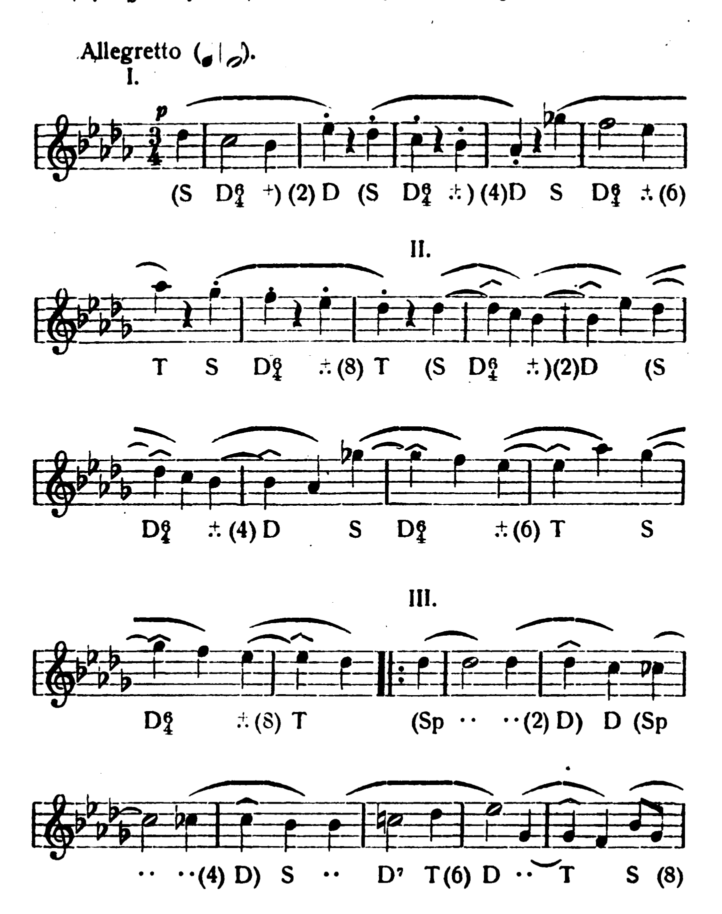


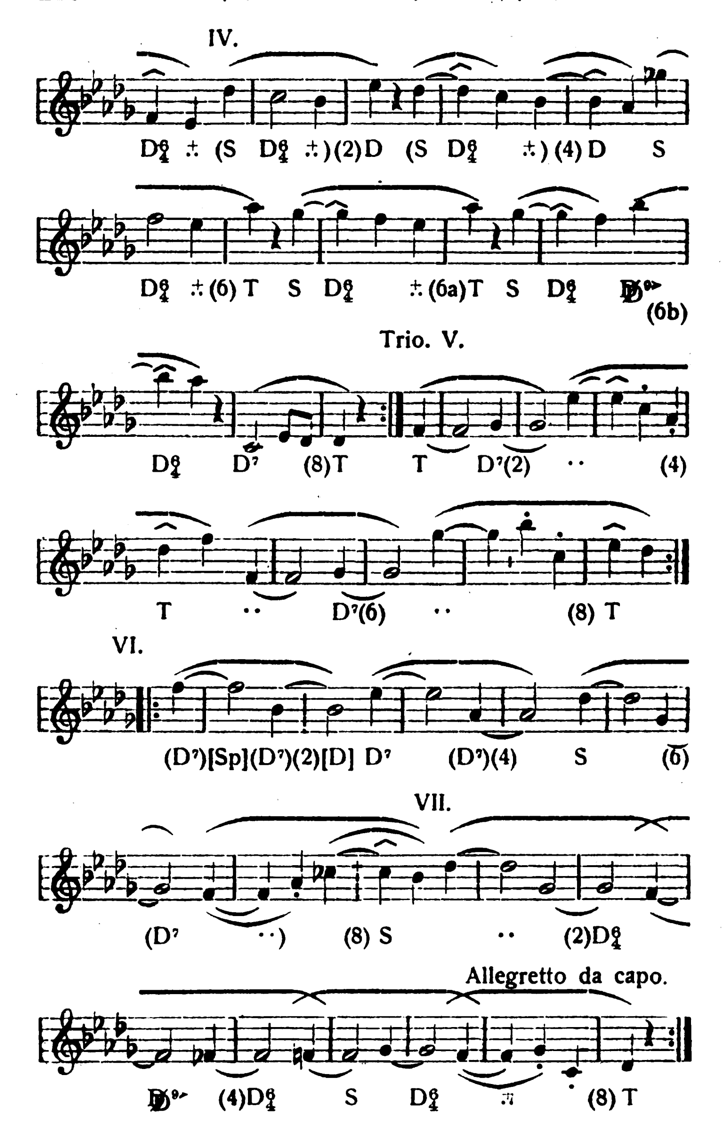
Aber Beethoven fordert pp für den zweiten Teil des Trio und unterdrückt die sonst nötigen gehäuften Sforzati. Da die Harmonien b^7—es^7—as^7—des^7—ges schnell den halben Quintenzirkel abwärts durchlaufen, so verstärkt die Harmoniebewegung den Eindruck des Gleitenden, Zerfließenden, den das Fehlen von Tongebungen der Melodie auf die Taktschwerpunkte bewirkt.

Ein Mittelsatz in Des-dur zwischen zwei Hauptsätzen in Cis-moll ist natürlich nur eine Erscheinung des Notenbildes, deren wahren Sinn das Ohr sofort erkennt. Nach dem Schlusse des ersten Satzes mit dem Cis-moll-Akkord hört man natürlich den Anfangston des zweiten Satzes nicht als des, sondern als cis, so daß nicht Des-dur,

sondern Cis-dur, die Variante der Haupttonart, folgt. Da aber gleich die ersten Kadenzen die Dominanttonart von Cis-dur (Gis-dur) umschreiben, so wird jeder Hörer es aufgeben, das Cis-dur reell zu verfolgen und die enharmonische Vertauschung vornehmen, welche das Gis-dur (mit acht ♯) zu As-dur (mit vier ♭) macht. Demjenigen, der die Notierung Beethovens vor sich hat, kommt also dieser entgegen, indem er gleich zu Anfang des Satzes die Umschreibung gibt. In meinen „Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen" (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1914—15) habe ich in dem vierten Abschnitt die Frage der „Domizilierung der Klänge und Tonarten" aufgeworfen. Man sehe dort, wie klein die Zahl der Klänge ist, die wir als Tonika von Tonarten vorstellen (nur 22 statt der endlosen Zahl der akustischen Bestimmungsmöglichkeiten). Daß wir aber Cis-dur doch nicht ganz zugunsten von Des-dur beiseite schieben, beweist zur Genüge das Cis-dur-Präludium Bachs im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, dessen Umschreibung nach Des-dur durch Kroll ich in meiner Analyse des Werks ablehnen mußte, weil sie das Hellfunkelnde des Stückes vernichtet und mit den fünf ♭ statt der sieben ♯ leichte mollartige Schleier über dasselbe wirft. Des-dur ist eine Nokturnen-Tonart, die wir uns daher für den Mittelsatz der Mondscheinsonate gern gefallen lassen und der grellen Beleuchtung des Cis-dur vorziehen. Hier kann ich einmal Lenz voll beistimmen, wenn er von dem zweiten Satze sagt (a. a. O. S. 74): „Wie Rosenschimmer fällt das Allegretto, das in Des-dur verklärte endlich mit dem Geheimnis erscheinende Cis-dur auf die dunkeln Farben der langsamen Bewegung. Als ein solcher Lichtblick in diese Geistesschleier will das Allegretto wiedergegeben sein, wehmütig, zärtlich verschwimmend." Am schlechtesten kommt das Allegretto in der Beurteilung E. von Elterleins weg (a. a. O. S. 73). Es ist für ihn eine Stilentgleisung Beethovens, ein Menuett im Mozart-Haydnschen Stile. Es scheint somit, daß Elterlein das Tempo des Allegretto als Tempo di Minuetto nimmt,

d. h. als Tempo des vorhaydnschen Menuetts, also nicht presto-artig, sondern andante-artig, was freilich seine leichte Grazie gänzlich vernichtet. „Eine Blume zwischen zwei Abgründen" hat Liszt das Allegretto genannt — eine Charakteristik der ganzen Sonate mit vier Worten, die den Kern trifft und kleinlichen Mäklern den Mund verschließt. Hier ist die Analyse des Satzes:




IV.
Trio. V.
VI.
VII.
Allegretto da capo.

Der zweite „Abgrund“, nämlich der Schlußsatz Presto agitato Cis-moll 4/4, ist ein Nachtstück wie der erste Satz, aber nicht eins von ernster Weihestimmung, sondern ein leidenschaftlich erregtes, sturmbewegtes. Am treffendsten hat wohl A. B. Marx das Wesen des Finale von Op. 27 II charakterisiert („Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke“ S. 117). „Weiter muß man leben, glücklos im Sturm glück- und ruhelosen Daseins, die letzte Kraft austoben im Ungestüm des Verlangens und mit der fruchtlos in die Lüfte greifenden Klage. Das ist der Sinn des Finale. Schon einmal in der F-moll-Sonate Op. 2 hat Beethoven keinen anderen Ausgang für innerliches Leben gefunden.“

Der Hinweis auf das Finale von Op. 2 I ist dankenswert. Die erregten auf- und abwogenden Arpeggien und die heftigen Akkordschläge sind in der Tat dort ganz ähnlich Ausdruck einer wilden Verzweiflung. Nur einen unterscheidenden Umstand übersieht Marx, nämlich, daß das „fruchtlos in die Lüfte Greifen“ im Finale von Op. 27 II noch viel drastischer zur Geltung kommt, als in Op. 2 I, sofern die beiden sforzato verlangten Akkordschläge in Op. 27 II wirklich sozusagen ins Nichts greifen, da sie am Taktende vor der Pause auf dem neuen Taktanfang stehen:



Natürlich ist das Emporwogende Arpeggio crescendo gemeint (es ist ein Schößling der Mannheimer „Raketen“ vgl. Bd. 1 S. 85) und erreicht in der Spitze das Forte, nach welchem der neue Takt allemal wieder das Piano aufnimmt. Die Taktmotive sind aber nicht mit dem achten Achtel zu Ende (volltaktig), sondern erst mit der ersten Note des neuen Taktes, d. h. sie reichen fortgesetzt vom 2. Sechzehntel ab, also mit 15 Sechzehnteln Auftakt bis

hinüber in den neuen Taktschwerpunkt, repräsentieren daher das diastaltische Ethos in reinster Form, so daß das durchgehende Crescendo selbstverständlich ist (vgl. Musikalische Dynamik und Agogik S. 12). Reinecke irrt daher, wenn er (a. a. O. S. 49) sagt: „Im Finale darf man nicht übersehen, daß die im 2., 4., 6. und 7. Takt stehenden Sforzati mitten im Piano stehen, und daß dieses also stets mit dem letzten Achtel wieder eintreten muß." Das will besagen, daß der zweite der hohen Akkordschläge piano zu geben ist, wie auch die Lebert-Faißtsche Beethovenausgabe ausdrücklich bezeichnet. Es genügt, auf Takt 8 hinzuweisen, den ersten, der nicht mehr „ins Leere greift", sondern den beiden Akkordschlägen einen dritten folgen läßt, der den Halbschluß auf der Dominante gis⁺ erreicht. Da steht denn aber deutlich genug das forte bei dem his² anstatt des piano bei den Baßtönen unter der Sechzehntelpause der vorausgehenden Takte. Da haben wir also gleich wieder für den Kopfsatz die große Gefahr der falschen Begrenzung der Taktmotive durch die volltaktige Leseweise. Daß Nagel auf eine Enträtselung des Periodenbaues verzichtet, kann uns nicht wundern. Er behauptet sogar kurzweg (S. 217): „Für die unruhevolle dräuende Stimmung des Hauptsatzes ist das Festhalten an der Bewegung des Eingangsmotivs ebenso charakteristisch, wie das Aufgeben bestimmter periodischer Gliederung." Es hätte doch interessiert, von Nagel zu erfahren, wieso diesem Satze die bestimmte periodische Gliederung fehlt. Jedenfalls soll sein Ausspruch mich nicht abhalten, zu zeigen, daß ich gegenteiliger Ansicht bin. Meine unten folgende Skizze der Analyse zeigt 14 Perioden, welche sich auf die drei Teile der deutlich ausgeprägten Sonatenform verteilen wie folgt:

Erster Teil: Periode I—V. I (Kopfthema): 8., ◡1, 2, ◡3, 4, ◡5, 6—8, 7a—8a, 7b—8b, 8c (Halbschluß auf gis⁺ [13 Takte]. II (Evolution): 2, ◡3, 4, ◡5, 6—8 (Ganzschluß zu Gis-moll) [= 7 Takte]. III—IV (zweites Thema): III: 1—8 (= 1), IV: 1—4, 6, 6a—8, 6b,

6c, 6d, 6e, 6f, 7—8 [22 Takte], V (Epiloge): 1—4, 3a—4a, 5—8, 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c, 7d—8d, 7e—8e, 7f—8f :|| (Reprise) [22 Takte].

Zweiter Teil (Durchführung): Periode VI—VIII. VI: 8f, ◡1, 2, ◡3, 4 (=6), 6—8 (Schluß zu Fis-moll), VII: 1—8 (G-dur), VIII: 1—8, 5a—8a, 5b—8b, 5c—8c (Rückgang zu Cis-moll) [= 35 Takte].

Dritter Teil (Wiederkehr der Themen): Periode IX—XII. IX (=I): 8d, ◡1, 2, ◡3, 4, ◡5, 6—8 Halbschluß auf gis^+ (hier ist Per. II übersprungen), X (= III): 1—8 (= 1), XI (= IV): 1—4, 6, 6a—8, 6b, 6c, 6d, 6e, 6f, 7—8 [= 22 Takte], XII (= V, Epiloge): 1—4, 3a—4a, 5—8, 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c, 7d—8d, 7e—8e, 7f—8f [= 22 Takte].

Coda (Periode XIII—XIV): XIII (vgl. III, VII, VIII und X): 1—8, (= 2), XIV: 2—4, ◡5, 6, ◡7, 6a, ◡7a, 6b, ◡7b, (4—8, Kadenz mit gedehnten Schlußnoten), 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c, 7d—8d, 8e, 8f [= 33 Takte].

Ich wüßte nicht, wie ich hier ein Fehlen bestimmter periodischen Gliederung erweisen könnte. Halbschlüsse, Ganzschlüsse und markantes Eintreten charakteristischer thematischen Gebilde heben die Perioden leicht erkennbar gegeneinander ab, und die Zahl der Stellen, wo die innere Gliederung der Perioden Zweifel erwecken könnte, ist nur klein. Freilich muß man zunächst einmal mit dem Aufbau des Kopfsatzes und seiner Nachbildungen ins Reine kommen. Das schwierigste Problem scheint mir die Bestimmung der metrischen Funktion der Sechzehntelpause zu Anfang der Takte zu sein; da dieselbe jedesmal Harmoniewechsel bringt, so steht ihr Schwergewicht außer Frage, aber da erst der 9. Takt den Ganzschluß auf gis^+ macht, so würde die Zählung des Anfangstakts als zweiten das Verständnis nur erschweren und zwingen, die Einschaltung einer ganzen Zweitaktgruppe anzunehmen (etwa 5a—6a):

^{o}gis | .. | gis^+ | .. | cis^7 | .. | ^{o}cis | $dis^{9>}$ | gis^+
(2) (4) (6) (6a) (8)

Dem widerspricht aber unser rhythmischer Instinkt, der für die beiden Harmonien cis⁷—°cis die Ordnung Schwer-Leicht-Schwer fordert, d. h. für den Eintritt des °cis ein größeres Gewicht als für das cis⁷. Dem entspricht besser eine Zählweise, die cis⁷ auf den 6. Takt rückt und °cis auf den 8., der dann zu 6a zurückgedeutet wird:

°gis | .. | gis⁺ | .. | cis⁷ | .. | °cis | dis⁹> | gis⁺
(2) (4) (6) (8) (8a)

Aber auch diese Deutung befriedigt noch nicht restlos. Die weit ausgreifenden Arpeggien fortgesetzt nur als Auftakte zu der folgenden Sechzehntelpause zu verstehen, mutet der Auffassung etwas zu viel zu, obgleich sie gegenüber der lahmen anbetonten (volltaktigen) Leseweise:

(°gis | .. | gis⁺ | .·.)

wenigstens den Vorzug starker Aufregung hat. Richtiger ist wohl, einen Teil des zweitaktigen Arpeggio als Endung zu lesen und nur den Rest als Auftakt, und zwar mit Teilung auf den ersten erreichten Taktschwerpunkt:



Das ergibt allerdings eine sehr seltene metrische Bildung, nämlich den Anfang mit einer einen Takt schwerster Ordnung (8. Takt) repräsentierenden Pause, der der 1. Takt als Anschlußmotiv angehängt ist, also etwas Ähnliches, wie zu Anfang von Bachs fünfter dreistimmiger Invention:



die Seite 132—33 meines „Systems der musikalischen Rhythmik und Metrik“ erklärt ist. Dergleichen gehört natürlich zu den „Vorhängen“ vor dem eigentlichen Anfange. Hier in Op. 27 II ist aber sogar das ganze erste Taktmotiv angeschlossen an den vorausgeschickten 8. Takt, und es wird damit die Taktbezeichnung (◡1) nötig, was mir sonst noch nirgends vorgekommen ist. Ich hoffe, daß man nach dieser Aufweisung den Aufbau des Satzes verstehen wird, der auch die Taktmotive ◡3 und ◡5 als angeschlossene zu verstehen zwingt:



Der 7. Takt ist aber natürlich in den Perioden I—IX nicht an den 6. angeschlossen, sondern kadenziert zum 8. (wie die Harmonie ausweist, die nicht vom 6. zum 7. Takt dieselbe bleibt, sondern fortschreitet, nämlich:

°cis | dis9> | dis.
(6) NB. (8)

Nur in Periode II und X bringt der 6. Takt bereits die zum 8. Takt schließende Dominante. Es wäre also möglich, in ihnen den 7. Takt dem 6. anzuschließen; aber richtiger ist wohl, in diesen Fällen die breite Wirkung einer vom 6. zum 8. Takte kadenzierenden Phrase nicht zu zerstören, sondern den 6. Takt als Proposta des 8. zu begreifen, die dritte Taktgruppe als Auftakt zur vierten). In Periode VI, die durch Vordeutung des 4. Taktes zum 6. (4 = 6) verkürzt wird, ist wohl geboten, dem 6. Takte ein halbtaktiges Anschlußmotiv zuzuweisen, also nicht den ganzen 7. Takt rückwärts zu beziehen, da derselbe die

Dominante cis^7 bringt. Man beachte auch, daß an den Stellen, wo die Rückwärtsbeziehungen der leichten Takte aufhören, das Arpeggio einfachere Form annimmt, zuerst Periode I Takt 7:

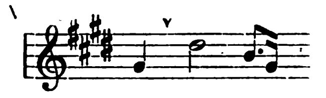


Vielleicht wird man auch hier die ersten 4 Sechzehntel der Sechzehntelpause als Anschlußmotiv anhängen dürfen. Das Zerlegen der langen Arpeggien in einen angeschlossenen und einen Auftaktteil erweist sich besonders lichtbringend in Periode XIII, wo Beethoven in Takt 5—8 durch ausgeschriebenes Legatissimo das Notenbild etwas komplizierter gestaltet hat. Meine abgekürzte Wiedergabe in der Skizze der Analyse versucht das Verständnis der starken Auftaktigkeit dieser Bildungen durch die Notenwerte zu suggerieren

(𝄾 ♩. ♪ ♩. | ♪ ♪ 𝅗𝅥.).

Für die beiden Oktavsprünge der Halbschlüsse vor Periode II und X (♩ 𝅗𝅥) sei vor der banalen Rückwärtsbeziehung der punktierten Halben mit Fermate gewarnt. Das tiefe Gis (𝅗𝅥.) schlägt nicht nach, sondern vollzieht den Übertritt zum folgenden Satze (das Gis = gis^+, die Dominante des Cis-moll, das folgt, und zwar mit dem Sinne eines Ganzschlusses). Bei I, 8c folgt als II das nochmalige Aufgreifen des Themakopfes mit Anbahnung der Modulation nach Gis-moll (Evolutionssatz), bei IX wird der Evolutionssatz ganz übersprungen, da die Modulation zur Dominante nicht wieder gemacht wird, und es schließt direkt das zweite Thema in Cis-moll an. Nagel (a. a. O. S. 217) erklärt natürlich wieder aus-

drücklich, daß der Seitensatz (das zweite Thema) „mit dem Abschlusse des Hauptsatzes in Gis-moll“ beginne:



Seine Gründe für die Doppelbeziehung des Gis als Endnote und als neue Anfangsnote kennen wir schon vom Finalrondo der Sonate pathétique her (vgl. oben S. 31) Es ist wieder der synkopische Rhythmus ♩ 𝅗𝅥 ♩, der herausgearbeitet werden muß, und da für Nagel Synkopen nachschlagende Bildungen und nicht antizipierende sind, so ist das erste Viertel durchaus für den Anfang benötigt. Das Mißverstehen des Anfangs des zweiten Themas bedingt zugleich die entsprechende Falschdeutung der Epiloge, die von Nagel als „ein neuer Gedanke“ bezeichnet werden, obgleich doch das Motiv unleugbar ein direkter Sproß des Kopfmotivs des zweiten Themas ist:

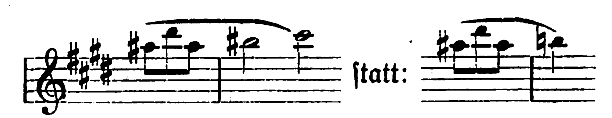


ebenso wie die letzten Epiloge:



eigentlich nur die Töne des Themakopfes umstellen. Daß Nagels Leseweise den Vordersatz 5-taktig erscheinen läßt, macht ihm keine Skrupel. Sieht er doch in dem Anhange von Periode IV einen „5-taktigen Anhang des zweiten Themas“. Ganz unverständlich ist mir, wie er zählt, wenn er von dem „neuen Gedanken“ der Epiloge sagt, daß derselbe im Vordersatze 4, im Nachsatz 3 „unvollständige“ Takte habe. Mit den 3 „unvollständigen“ Takten meint er wohl die pausendurchsetzten Takte 3a bis 4a von Periode V und ihre weiteren Verwertungen

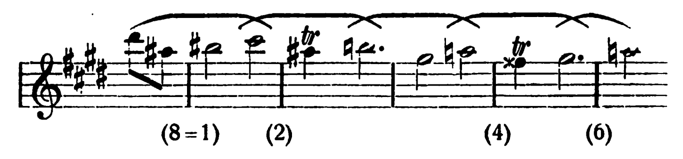
(Takt 7a—8a und 7b—8b). Kühn ist zweifellos die Konstruktion von Periode IV, die das Schlußmotiv von Periode III umbiegt:



und das damit gewonnene neue Motiv:



mit Doppelphrasierung der Endnote fortspinnt:



Wie aus meiner Analyse zu ersehen, repräsentiert jedes dieser verschränkten dreitönigen Motive eine vollständige Kadenz:

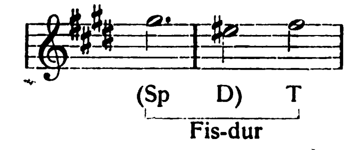
Cis-moll: (Đ D) °T

= ($S^{VII}_{III<}$ D) °T — H-moll

A-dur: = (Sp D) T

= (S̶ D) °T — Gis-moll

worauf anstatt einer fünften analogen Bildung, die etwa hätte lauten können:



vielmehr eine verbreiterte Wiederholung der vierten (in Gis-moll: S̶ $D^{6>}_{4}$ $\overset{+}{..}$ T̶) folgt, die Nagel als eine ganz

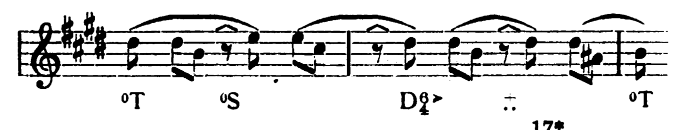
überraschend (!) mit dem A-dur-Akkorde einsetzende „Episode" bezeichnet. Diese „Episode" ist nichts weiter als der mit Elision des 5. Taktes einsetzende Nachsatz der 4. Periode, der den 6. Takt zweimal wiederholt (6a, 6b) und auf dem 8. Takt den Trugschluß zu E-dur bringt ($\mathfrak{S}$—$D^{6>}_{4}$ $\overset{+}{:}$ $\mathfrak{T}$), worauf er in der tieferen Oktave um zwei Takte erweitert wiederholt wird und nun formell in Gis-moll schließt. Die Erweiterung besteht darin, daß der 6. Takt mit dem $\mathfrak{S}$ 4mal gebracht wird (6c, 6d, 6e, 6f) und erst dann die Takte 7—8 den Schluß vollziehen. Nicht übersehen sei die fortgesetzte starke Auftaktigkeit der Motivbildung, die, soweit möglich, abbetont bleibt:



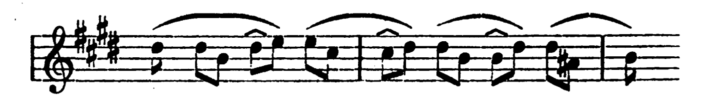
also stark drängend, aufregend wirkt. Der abermalige Einsatz des sf A-dur-Akkords nach dem Trugschlusse auf e⁺ darf nur ja nicht als angehängt (nachschlagend) verstanden werden, sondern ist durchaus synkopisch vorwärts weisend gemeint:



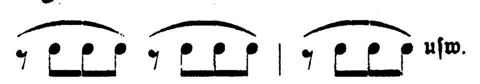
Auch die auf die leichten Zeiten angegebenen Akkorde bei der Wiederholung hier und in Periode XI sind auftaktige und nicht nachschlagende. In Periode V tritt den siebenfach auftaktigen Motiven der Takte 1—4 und 5—8 beschwichtigend der pausendurchsetzte schluchzende Abstieg der Anhänge (3a—4a, 7a—8a, 7b—8b) gegenüber:



d. h. Schlußnote des Motivs ist hier nicht die Pause, sondern das ihr folgende Achtel, also statt:



(Pausensynkopierung). Das gewohnheitsmäßige volltaktige Hören von einer schweren Note hinüber zur nächsten schweren zerstört hier wie überall hohe ästhetische Werte und ergibt immer dasselbe öde Einerlei absterbender (anbetonter) Bildungen:



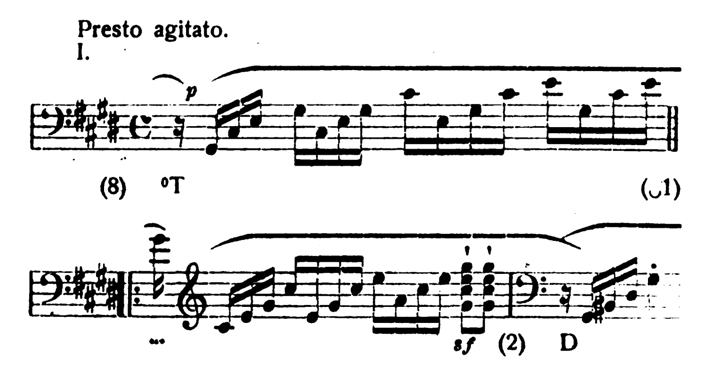
Periode VII und VIII bringen das zweite Thema in Fis-moll und G-dur, wobei die interessante Modulation durch $^{0}T = \not{D}^{1}$ (^{0}cis—d^{+}—g^{+}) zu beachten ist. Für den Anfang der Anhänge zu Periode VIII bei 5a und 5b droht wieder die Gefahr, den Sprung $_{1}$Gis—gis[1], bzw. dis[1]—gis[2] nachschlagend zu verstehen, d. h. die emphatische lange Note um ihre Synkopenwirkung zu bringen. Der letzte Schluß (vor 8d) bringt eine Dreitaktigkeit durch die beiden ganzen Taktnoten a gis, die natürlich nur gedehnte Halbe 𝅗𝅥 𝅗𝅥 sind (der 7. Takt auf die doppelte Dauer ausgereckt). Besonders frei konstruiert ist noch Periode XIV mit ihren auf- und abwogenden Arpeggien, die wieder durch je 2 Takte dieselbe Harmonie festhalten. Richtig ist wohl, hier wieder wie beim Kopfthema die langen Arpeggien zu teilen, durch Zerlegung in ein angeschlossenes und ein auftaktiges Stück, d. h. wieder für den gewaltig erweiterten Nachsatz die Takte ‿5 und ‿7 als Anschlußmotive zu verstehen. Eine weitere Komplikation entsteht aber dadurch, daß ein zweimaliges Zurückgreifen auf den 6. Takt, dem immer wieder der 7. angehängt ist, eine riesenhaft verbreiterte Subdominantwirkung bringt:

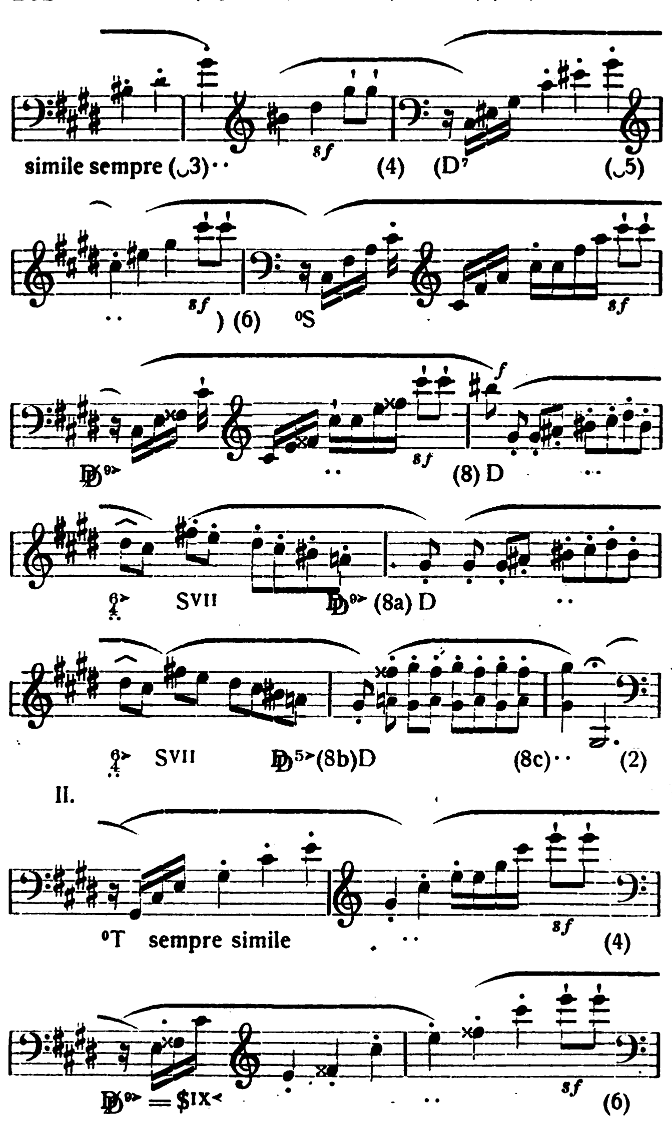
°S | .. | S̸ | .. | D̸ 9> | .. | D 6> 4 | .. | .. | .. | D 9> | .. | .. | °T
(4) ◡5 (6) ◡7 (6a) (◡7a)(6b)(◡7b)(4!) (6) (8)

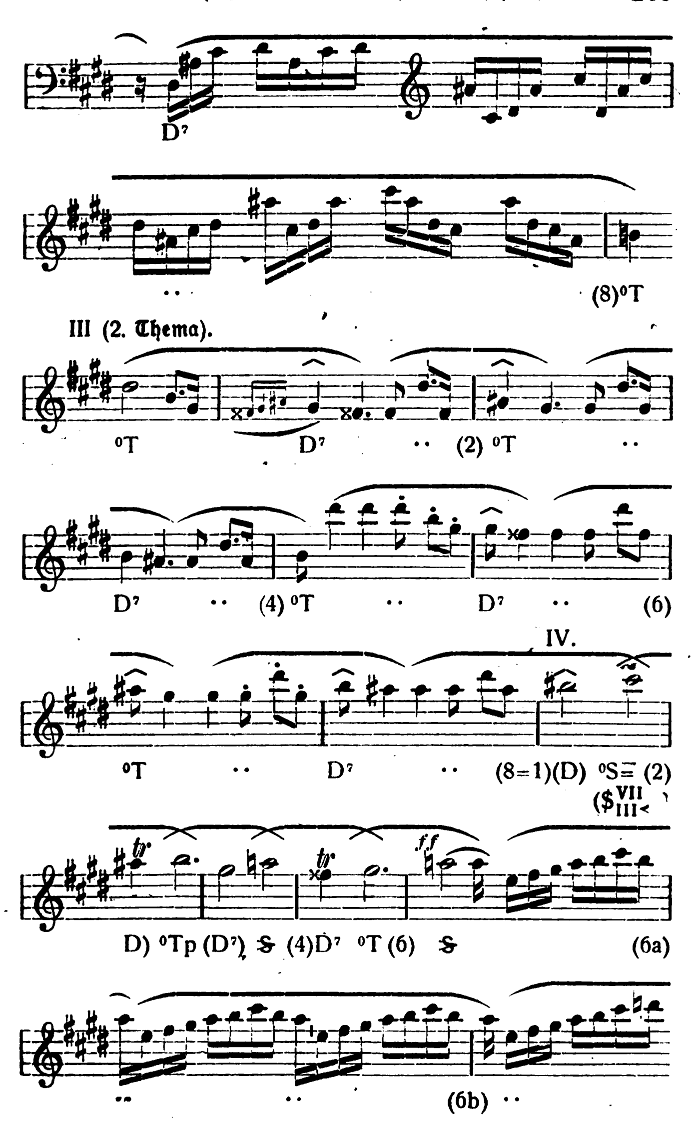
Auch hier haben wir wieder am Ende vor dem 8. Takt zwei Ganze (obendrein mit Adagio bezeichnet). Beethoven schreibt Takt 6 mit kleinen Noten als Kadenz. Reinecke (a. a. O. S. 50) deutet die Motivgliederung der Kadenz in folgender Weise an:

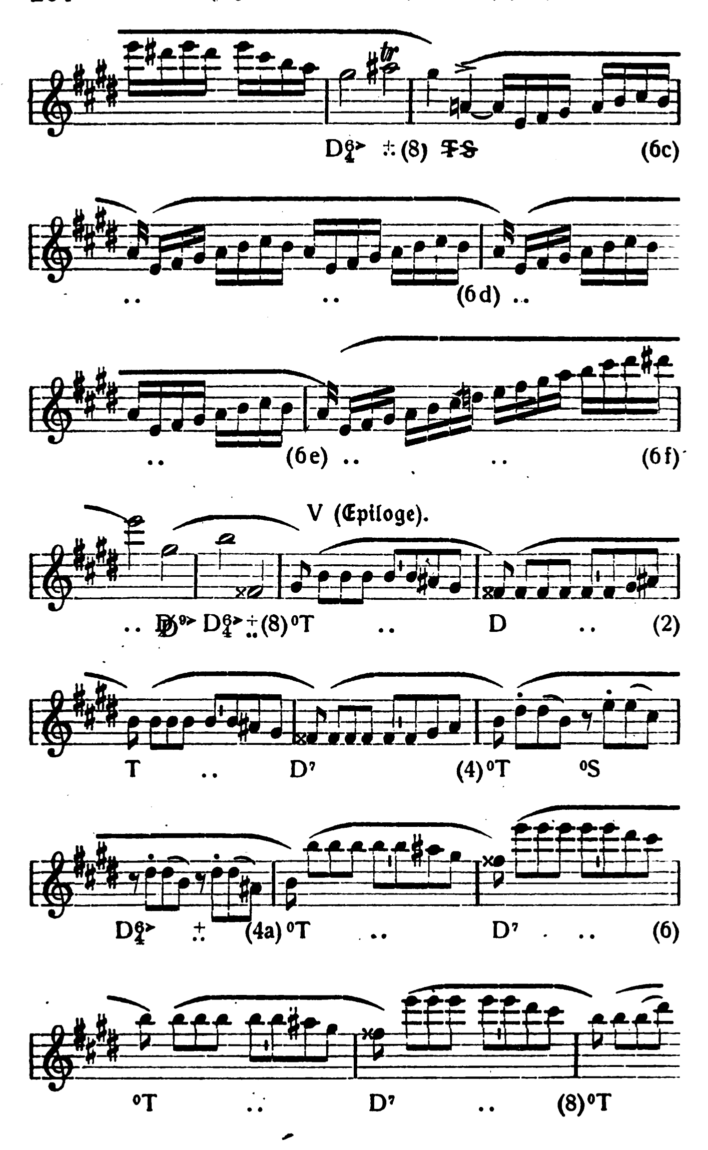


schwerlich mit Recht, da diese Art Einteilung geradezu die regelmäßige Struktur der Kadenz verhüllt, statt sie klar zu legen. Meine in der folgenden Skizze der Analyse gegebene Teilung dürfte wohl eher das Rechte treffen, indem sie den Nachdruck auf die Motiv-Endungen his—dis legt, wodurch sie den Gang leicht übersichtlich und bequem memorierbar macht.




simile sempre (◡3)‥
sf
(4)
(D⁷
(◡5)
sf
) (6)
⁰S
sf
D⁹>
sf
(8) D
SVII
D⁹> (8a) D
SVII
D⁵>(8b)D
(8c)‥
(2)
II.
⁰T
sempre simile
sf
(4)
D⁹> = $IX<
sf
(6)


D7
(8) 0T
III (2. Thema).
0T
D7
(2) 0T
D7
(4) 0T
D7
(6)
IV.
0T
D7
(8=1)(D) 0S (2)
D) 0Tp (D7) (4)D7 0T (6)
(6a)
(6b)


D$^{6>}_{4}$ ∴(8) TS (6c)
(6d)
(6e) (6f)
V (Epiloge).
D$^{9>}$ D$^{6>}_{4}$ ∴(8) °T D (2)
T D⁷ (4) °T °S
D$^{6>}_{4}$ (4a) °T D⁷ (6)
°T D⁷ (8) °T

°S D$^{6>}_{4}$ $\overset{+}{..}$ (8a) °T S

D$^{6>}_{4}$ + (8b) °T .. D⁷ (8c) °T ..

D⁷ (8d) °T D⁷ °T D⁷ (8e = 6) °T

(Gen.-Auft.) Ia.

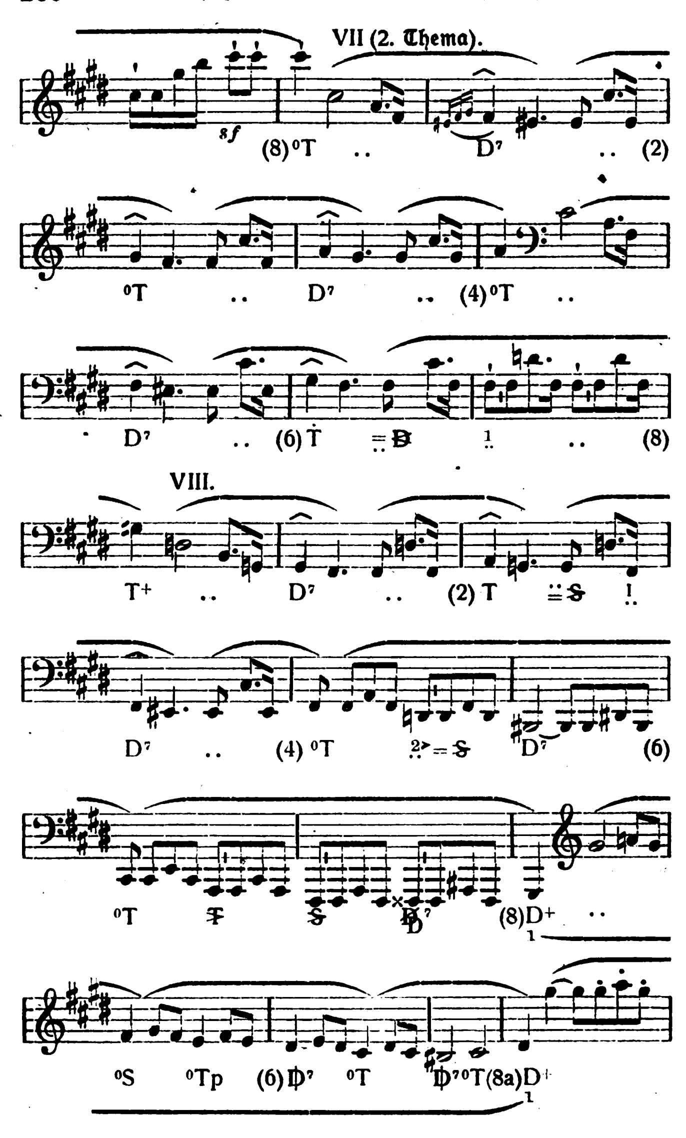
$\frac{III^{<}}{VI}$ = D⁷ (8f) °T ..

IIa. VI.

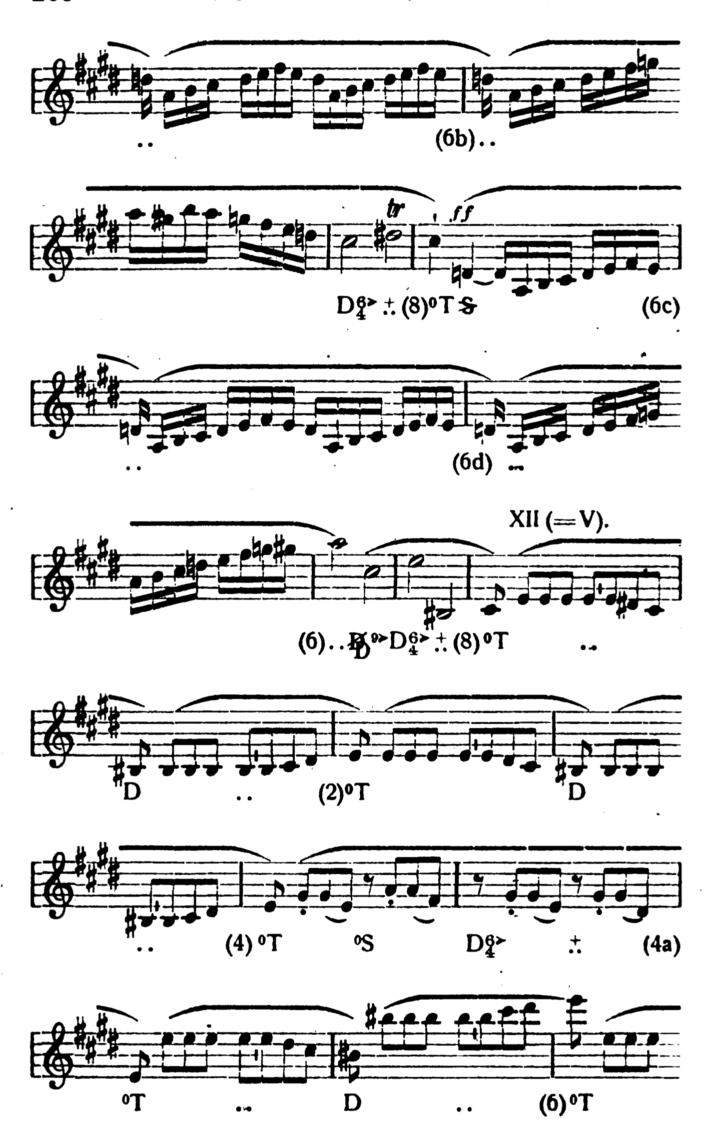
(8) T+ simile .. *sf* (2)

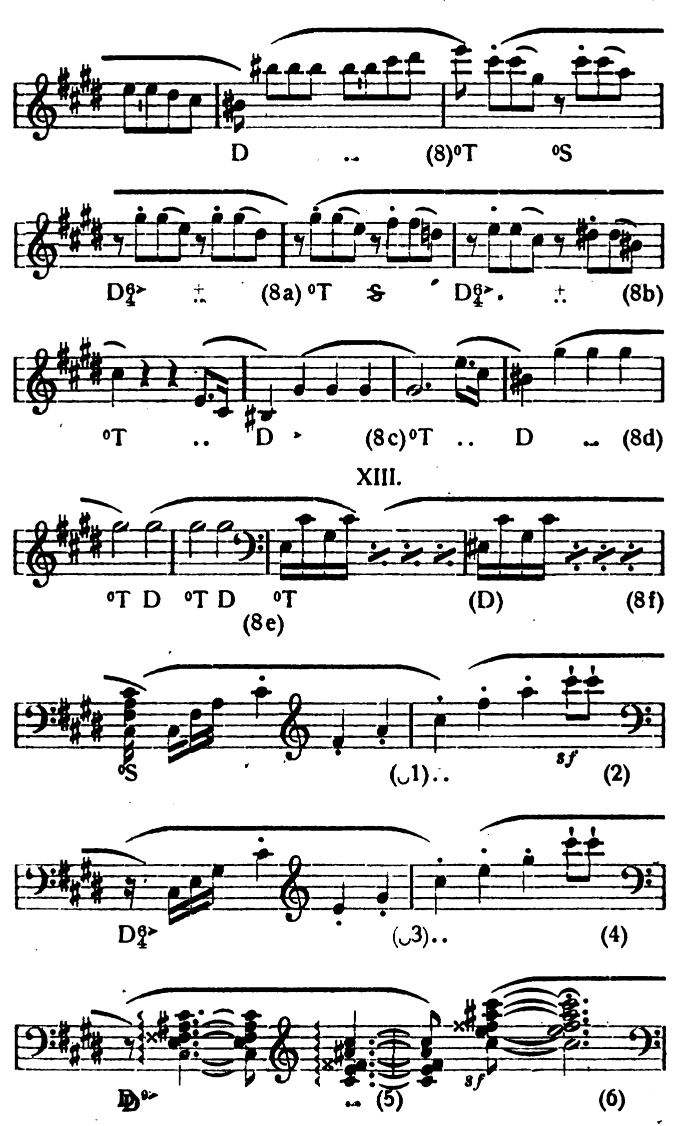
7 = (D⁷) .. *sf* (4 = 6)

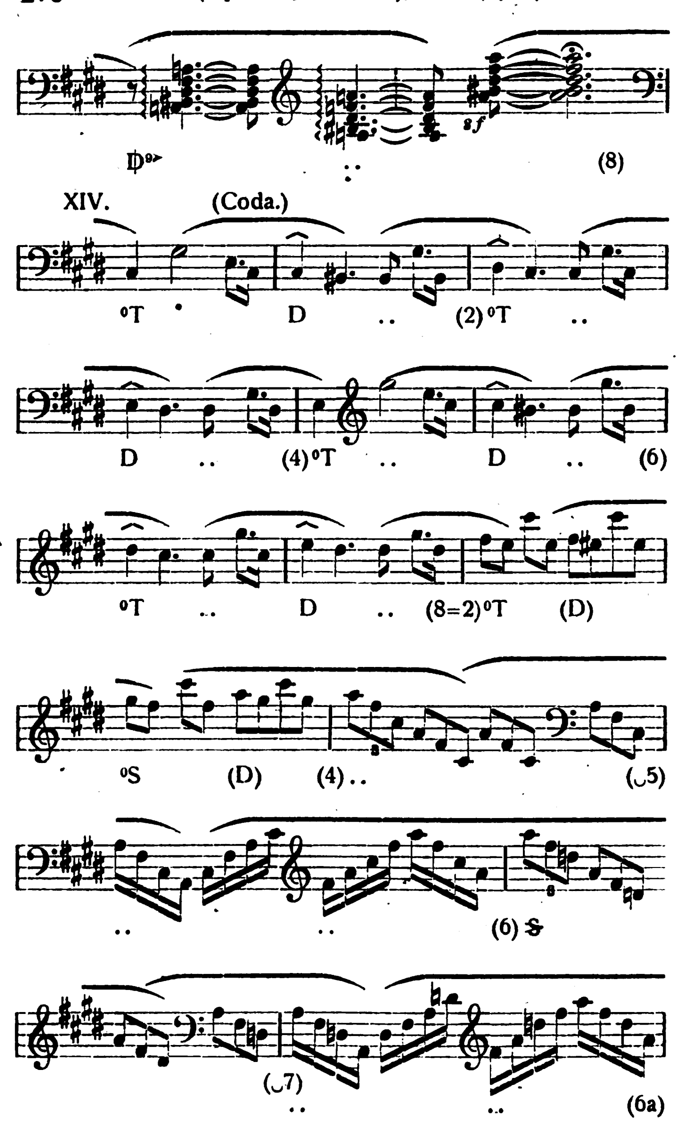
°T *sf* D⁷


VII (2. Thema).
sf
(8) °T
D7
(2)
°T
D7
(4) °T
D7
(6) T
(8)
VIII.
T+
D7
(2) T
D7
(4) °T
D7
(6)
°T
(8) D+
°S
°Tp
(6)
°T
(8a) D

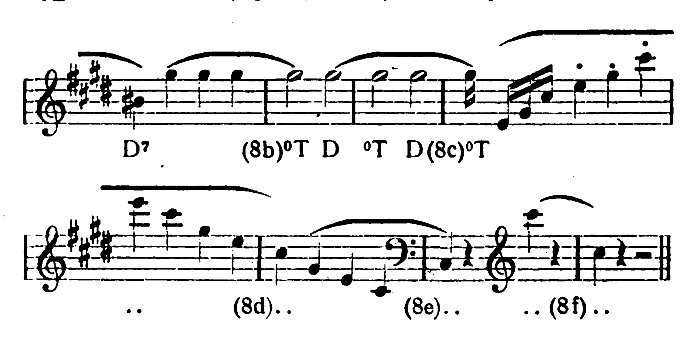

IX—X (=I—II).
cresc. ritard.
usw. bis II, 8:
X (Evolution ausgelassen).
XI.


(6b)
tr
ff
(8) °T
(6c)
(6d)
XII (=V).
(6)
(8) °T
D
(2) °T
D
(4) °T
°S
(4a)
°T
D
(6) °T


D (8)⁰T ⁰S
D 6/4> (8a) ⁰T S D 6/4> (8b)
⁰T D (8c)⁰T D (8d)
XIII.
⁰T D ⁰T D ⁰T (D) (8f)
(8e)
⁰S (1) sf (2)
D 6/4> (3) (4)
D (5) sf (6)


D9>
(8)
XIV.
(Coda.)
°T
D
(2) °T
D
(4) °T
D
(6)
°T
D
(8=2) °T
(D)
°S
(D)
(4)
(◡5)
(6) S
(◡7)
(6a)


D9>
(◡7a)
tr
(6b)
D6 4>
(7b)
(4)
(6)
D9>
Adagio. Tempo I.
(8) °T
D7
(8a) °T



Sonate 21 (D-dur, Op. 28 [Sonata pastorale]),

Joseph Edlen von Sonnenfels gewidmet, komponiert 1801, erschienen als Grande Sonate pour le Pianoforte im Bureau d'arts et d'industrie in Wien, angezeigt 14. August 1802.

Das Autograph trägt die Bezeichnung „Gran Sonata". Den Namen „Sonata pastorale" brachte zuerst die Ausgabe von A. Cranz in Hamburg. Joseph Edler von Sonnenfels war ein angesehener Wiener Schriftsteller, jüdischer Abstammung, aber getauft und im Sinne der Aufklärung mit Anerkennung tätig, ständiger Sekretär der Wiener Akademie. In näheren Beziehungen zu Beethoven stand er, soweit bekannt, nicht. Der „pastorale" Charakter der Sonate beruht in dem Hervortreten zahlreicher orgelpunktartig durchgehaltener Baßtöne, so gleich im Kopfthema des ersten Satzes (20 Takte D im Baß), und der ruhigen, beschaulichen Haltung des ganzen ersten Satzes. Auch das mehrmalige Hervortreten des chaconnenartigen Motivs d cis h a (bzw. a gis fis e) im Baß hat an dieser Wirkung Anteil. Pastorale Sonaten und Sinfonien waren um 1800 beliebt. Es scheint, daß auch die Tonart D-dur (die Naturtonart der Oboen, Flöten, Hörner und Trompeten) zu ihrer Ausrüstung gehörte. Das Tempo des ersten Satzes ist so schnell, daß die Notierung im Dreivierteltakt nicht einmal die eigentlichen Taktschwerpunkte kenntlich macht, da jeder Takt nur

eine Zählzeit enthält. Ich gebe daher meine Skizze der Analyse statt dessen im Sechsvierteltakt, obgleich gerade diese Taktart durch das Fehlen bequem orientierender Querbalken immer etwas schwer übersichtlich ist. Trotzdem wird sich die Umschreibung nützlich erweisen. Für den ganzen Satz charakteristisch ist das starke Hervortreten der Neigung zur Bildung weiblicher Endungen. Gleich das Kopfthema geht männlichen Schlüssen konsequent aus dem Wege. Erst der 2-taktige Anhang von Periode II bringt einen knappen männlichen Schluß:



(8a)

Leicht zu übersehen ist die weibliche Endung des 4. und 8. Takts (a—d), weil der eintaktige Anhang (4a, 8a) leicht dazu verleitet, das d¹ bzw. d² nur als Auftakt zu verstehen, anstatt in erster Linie als Endnote. Natürlich ist dieses Mißverständnis noch näherliegend in Periode II, die in ihrer Totalität nur eine etwas ausgezierte Reproduktion von Periode I ist. Die Endung a—d im 4. und 8. Takt ist aber auf zwei Achtel gekürzt (statt zwei 𝅗𝅥.), und der Anhang Takt 4 beträgt nur sechs Achtel statt einen ganzen Takt, so daß 4a ganz entfällt. Dafür erhält auch der 8. Takt einen zweitaktigen Anhang (7a—8a). Das lange g von Takt 2 und 6 (𝅘𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥) ist
a g
nur Endung und nicht zugleich neuer Auftakt, da Beethoven sonst sicher, wie stets in solchen Fällen, die Doppelphrasierung durch ein sf angezeigt hätte. Die Motivbegrenzungen d—cis und h—a in Takt 3—4 und 7—8 bedingt die Harmonie (Vorhalte 4—3 und 2—1), ebenso das a—gis = 4—3 bei III, 1—2 (Motivverschränkung) und das e—dis daselbst Takt 3—4. Die verzierte Wiederholung von Takt 1—4 im Nachsatz von Periode III hat die Motivverschränkung in der Oberstimme nicht, bringt

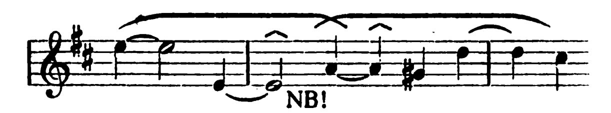
aber dafür Imitationen in den Mittelstimmen. Auf das chaconnenartige Motiv der Baßführung in Periode III habe ich bereits oben hingewiesen (S. 272). Obgleich der zur Tonart des zweiten Themas den Weg öffnende Halbschluß bereits in Periode III erreicht und mehrmals bestätigt ist, schaltet doch Beethoven nach 8c noch eine ganze Periode (IV) von selbständiger thematischen Haltung als Überleitung zum zweiten Thema ein. Auch dieses in Fis-moll beginnende und sich in A-dur festsetzende Zwischenthema muß wieder mit weiblichen Endungen und mehreren Motivverschränkungen gelesen werden:



Die Töne eis und ais sind so skalenfremd, daß sie ohne weiteres als Vorhalte verstanden werden, nämlich als Terzen der Zwischendominanten ([D̂] Tp, [D̂] Sp). Der Nachsatz treibt die Melodie bis zum Halbschluß auf cis$^+$, worauf sehr umständlich der Rückgang von cis$^+$ zu e^7 gemacht wird (D$^+$—D$^{9>}_{3}$ ~~$_{2>1}$, d. h. der verminderte Septimenakkord eis—gis—h—d wird enharmonisch verwandelt in f—gis—h—d, in welchem f nach e fortschreitet). Das melodische Motiv des zweiten Themas, diatonisch eine Quarte abwärtsschreitend, zeigt Verwandtschaft mit dem obstinaten Baßmotiv von Periode III, was man kaum als zufällig wird bezeichnen können, da es einen Zufall für das organische Werden der Gebilde der künstlerischen Phantasie wohl eigentlich nicht gibt; zumal bei Beethovens Art zu produzieren, die die Ideen langsam ausreifen und zwingende Logik gewinnen ließ, ist man meines Erachtens geradezu verpflichtet, Dingen, wie der Verwandtschaft von III, 1—2 und VII, 1—2 eingehende Beachtung zu schenken:



Dabei wird man aber auch noch weiter bei VII das Bedürfnis entdecken, die beiden Taktmotive inniger zu verbinden durch Annahme der weiblichen Endung e a, die ja aus Periode I—II (als a d) genügend geläufig ist. Dieselbe vergrößert aber auch die Ähnlichkeit der Anfänge von III und VII:



Und nun erst verstehen wir die innerliche feine Struktur der Thematik des Satzes, die vor allem auf dem Weiterpulsieren des Rhythmus:

(bzw. und)

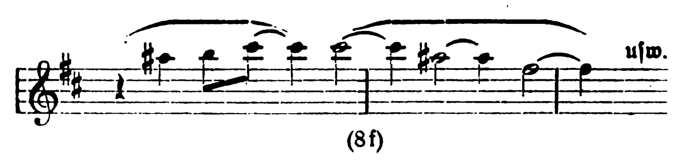
beruht. Das Anschlußmotiv zu Takt 4 der 1. Periode spielt eine selbständige Rolle in der Durchführung, besonders in Periode IX—X, die es fast allein bestreitet, anfänglich noch in Verbindung mit der weiblichen Endung des 4. Taktes (in Periode IX), dann aber (Periode X) unter Abstoßung derselben und auch seines Auftakts, nur mehr als:



ja sogar mit Verschränkung ihrer Schlußnote mit der neuen Anfangsnote, so daß oder wohl besser als weitertreibender Keim hervortritt. In den letzten Anhängen von Periode X endlich als:



in den Abstiegen 8f—8i erstarrend zu der Gestalt:



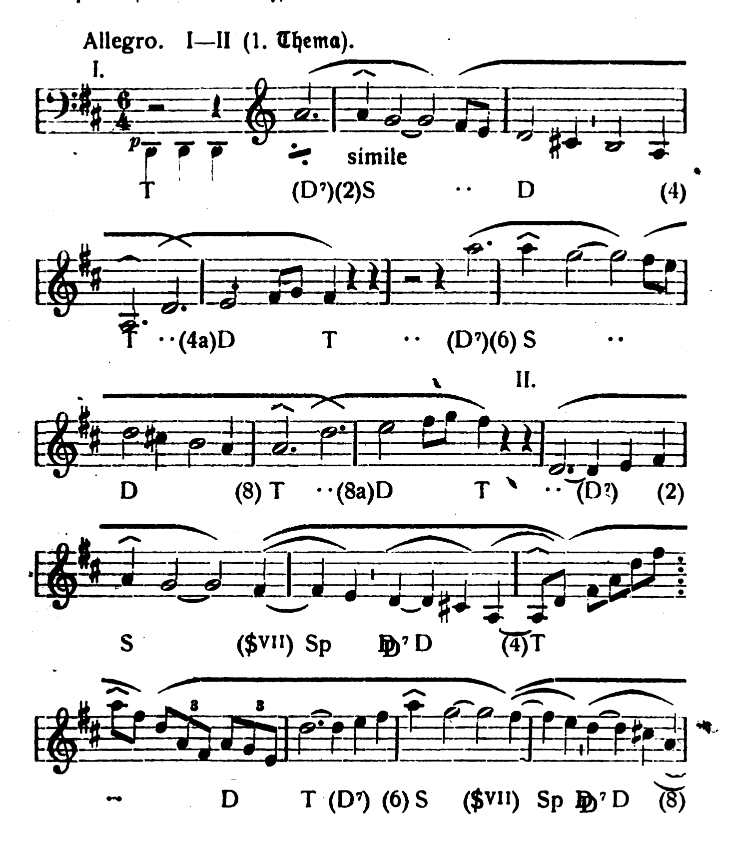
aus der das Motiv der Epiloge entsteht. Im übrigen bedarf meine Skizze der Analyse keiner weiteren Erklärungen. Die 19 Perioden des Satzes verteilen sich auf die drei Teile der Sonatenform wie folgt: I—VII (Aufstellung der Themen), VIII—XI (Durchführung), XII—XIX (Wiederkehr der Themen). Die Struktur der 19 Perioden ist:

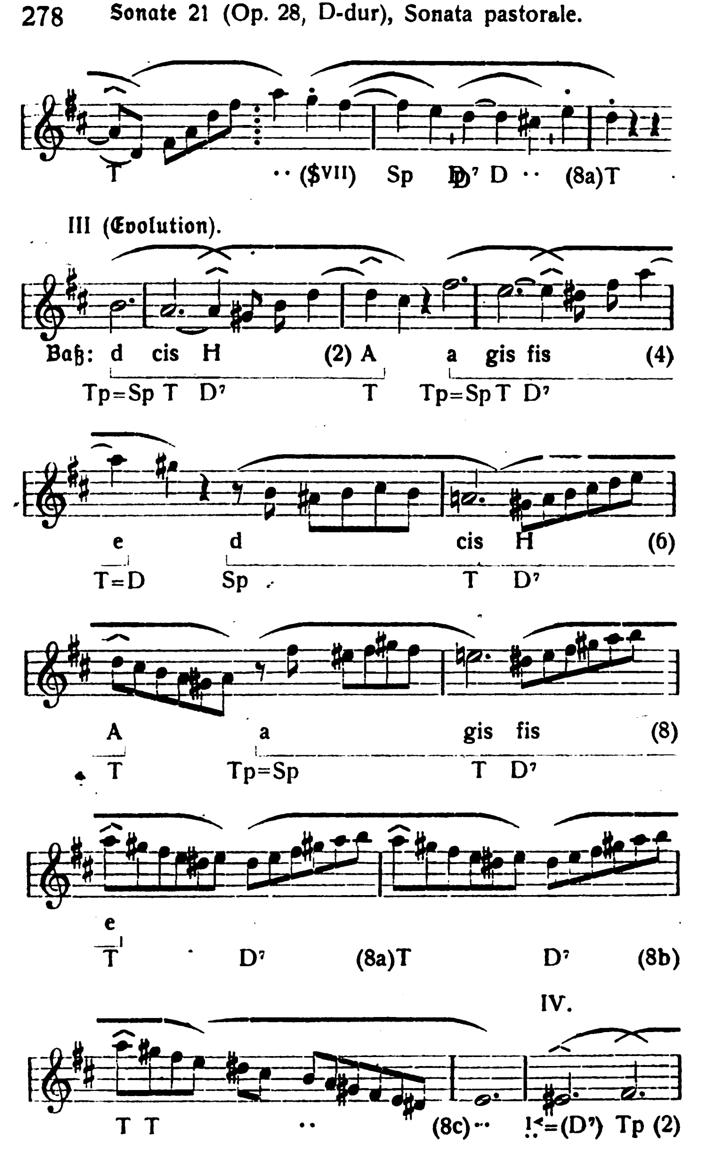
A. I—II (Kopfthema): I: 1—4, 4a, 5—8, 8a, II: 1—8, 7a—8a [= 20 Takte].
III—IV (Evolution, Übergang zum zweiten Thema): III: 1—8, 8a, 8b, 8c, IV: 1—8, 7a—8a (= 4), 5—6, 6a—8 (= 1) [= 25 Takte].
V—VI (2. Thema): V: 1—4, 4a—6, 5a—6a, 7—8, VI: 1—8, 5a—6a, 6b—8 [= 24 Takte].
VII (Epiloge): 1—8, 7a—8a, 8b, 8c. 7b—8d (= 1 :‖ [Reprise]) [= 13 Takte].

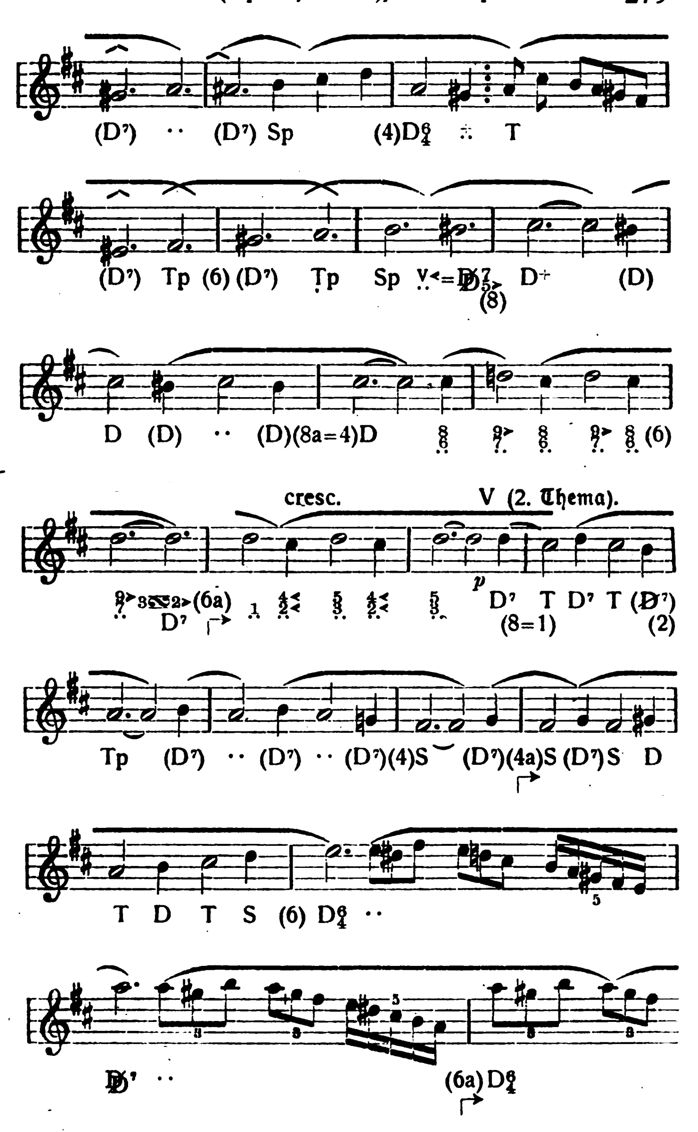
B. VIII—XI (Durchführung): VIII: 7—8a (= 1)—4, 4a, 5—8, 8a (= 2), IX: 2—8, 8a, 8b (= 1), X: 1—2, 2a, 3—4, 4a, 5—8, 7a—8a, 7b—8b, 8c, 7c—8d, 7d—8e, 7e—8f (Triole), 7f—8g, 7g—8h, 7h—8i (Fermate), XI: 1—4 (6/4), 6—8 (= 2) [53 Takte].

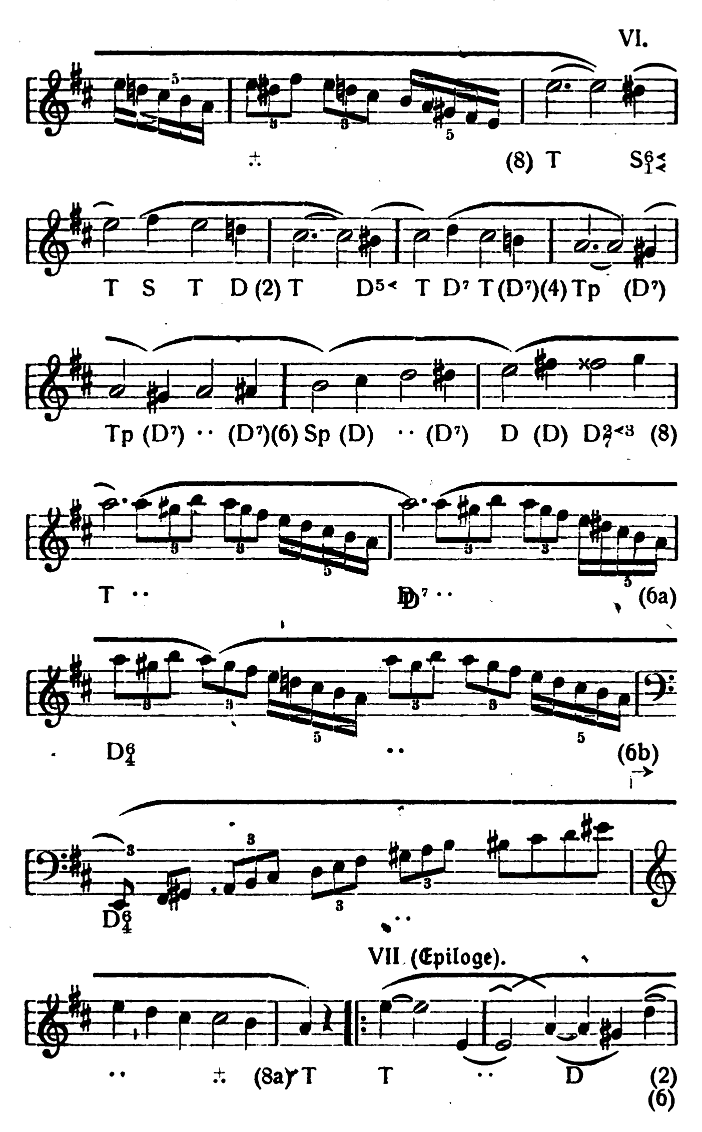
A*. XII—XIX (Wiederkehr der Themen): XII (= I): 1—4, 4a, 5—8, 8a, XIII (= II): 1—8, 7a—8a, 7b—8b, XIV (= III): 1—8, 8a—8b, 8c, 8d, XV (= IV): 1—8, 7a—8a (= 4), 5—8, XVI (= V): 1—4, 4a—6, 6a—8, XVII (= VI): 1—8, 5a—6a, 6b, 6c—8a, XVIII (= VII): 1—8, 7a—8a, 8b, 8c, 8d (= 1), XIX (Coda): 1—4, 4a (= 5)—8, 8a, 7a—8b, 8c [= 96 Takte].

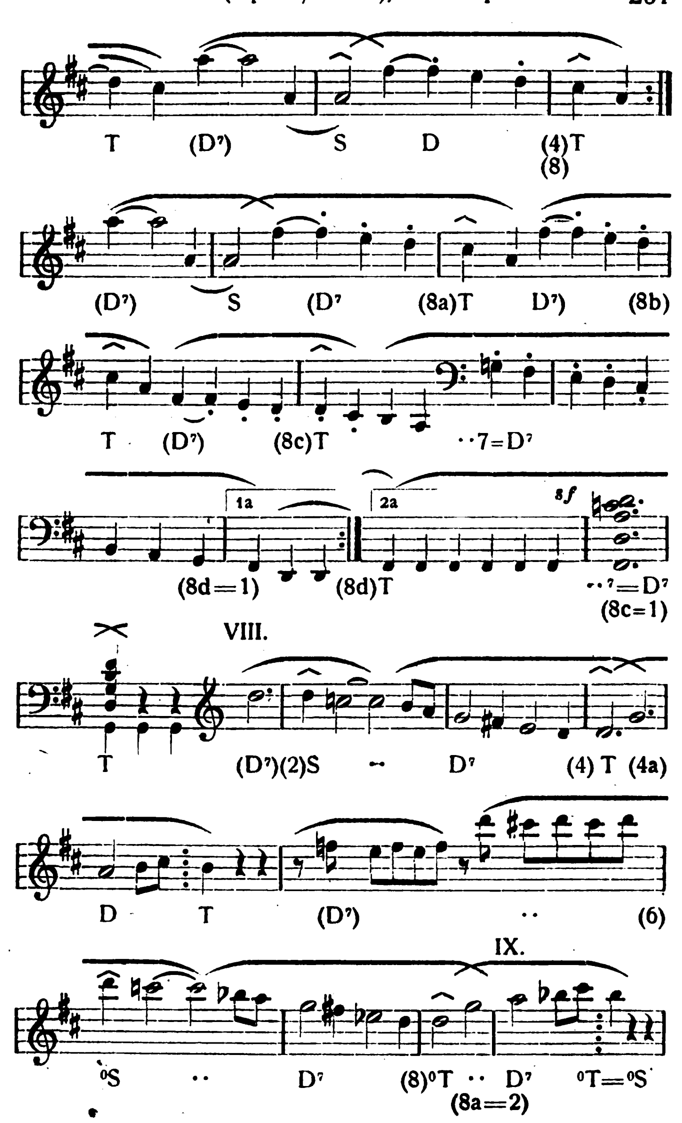
Hier ist die Analyse.




T
·· ($VII) Sp D⁷ D ·· (8a)T
III (Evolution).
Baß: d cis H (2) A a gis fis (4)
Tp=Sp T D⁷ T Tp=Sp T D⁷
e d cis H (6)
T=D Sp T D⁷
A a gis fis (8)
T Tp=Sp T D⁷
e
T D⁷ (8a)T D⁷ (8b)
IV.
T T ·· (8c)··· =(D⁷) Tp (2)

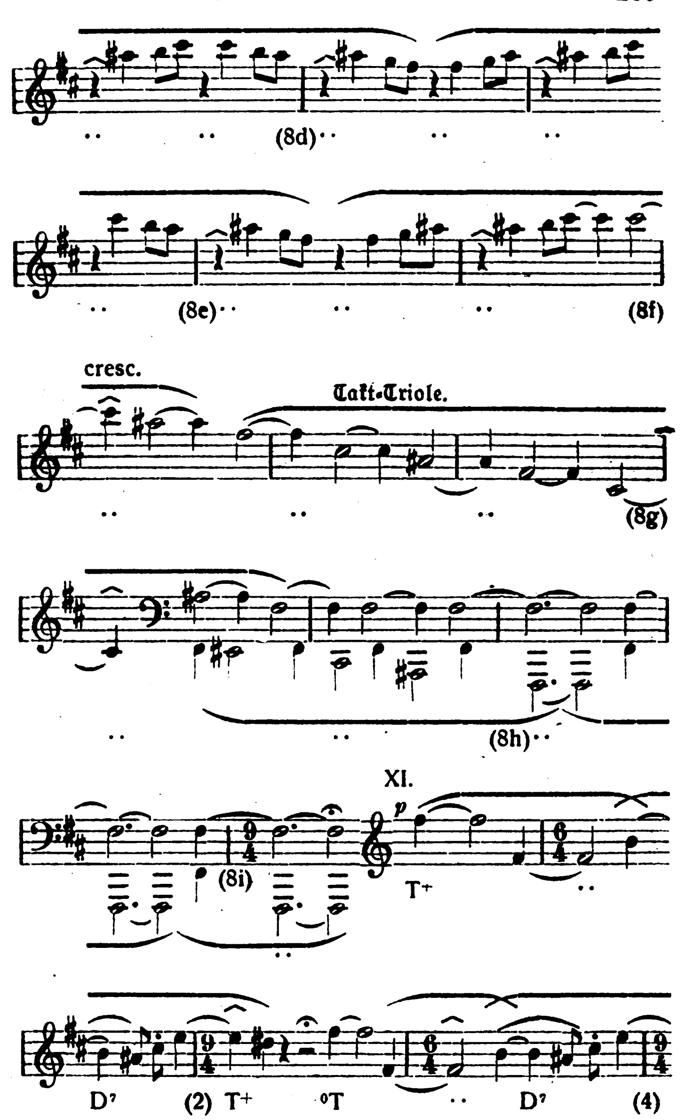

(D7) ·· (D7) Sp (4)D6 4 ∴ T
(D7) Tp (6) (D7) Tp Sp V<=D7 D+ (D)
(8)
D (D) ·· (D)(8a=4)D
cresc.
V (2. Thema).
p
D7 T D7 T (D7)
(8=1)
(2)
Tp (D7) ·· (D7) ·· (D7)(4)S (D7)(4a)S (D7)S D
T D T S (6) D6 4 ··
D7 ··
(6a) D6 4

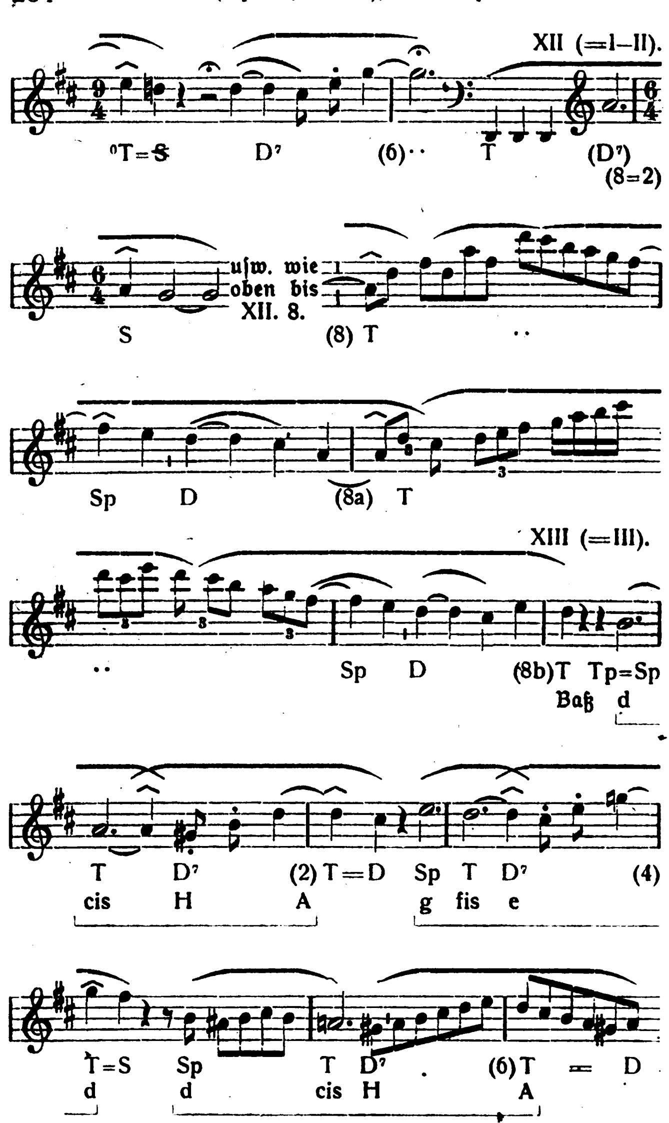

VI.
(8) T
T S T D (2) T D5< T D7 T (D7)(4) Tp (D7)
Tp (D7) (D7)(6) Sp (D) (D7) D (D) (8)
T
(6a)
(6b)
VII (Epiloge).
(8a) T
T
D
(2)
(6)

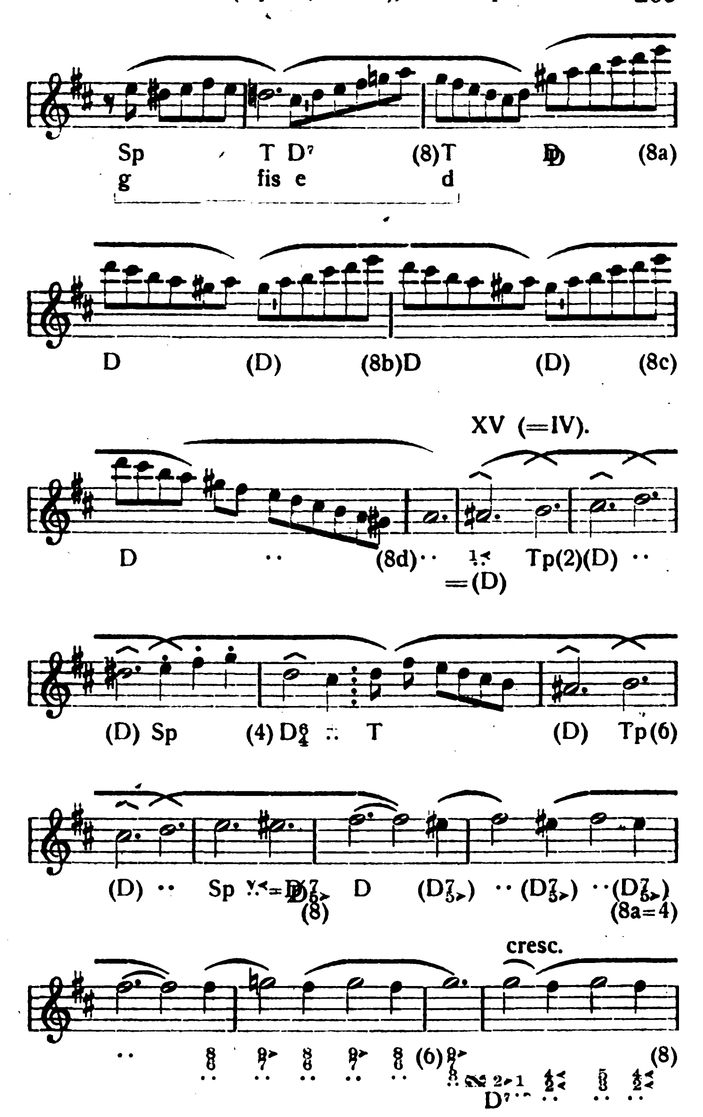

T (D⁷) S D (4)T (8)
(D⁷) S (D⁷ (8a)T D⁷) (8b)
T (D⁷) (8c)T ··7=D⁷
1a 2a
sf
(8d=1) (8d)T ··7=D⁷ (8c=1)
VIII.
T (D⁷)(2)S – D⁷ (4) T (4a)
D T (D⁷) ·· (6)
IX.
⁰S ·· D⁷ (8)⁰T ·· D⁷ ⁰T=⁰S
(8a=2)

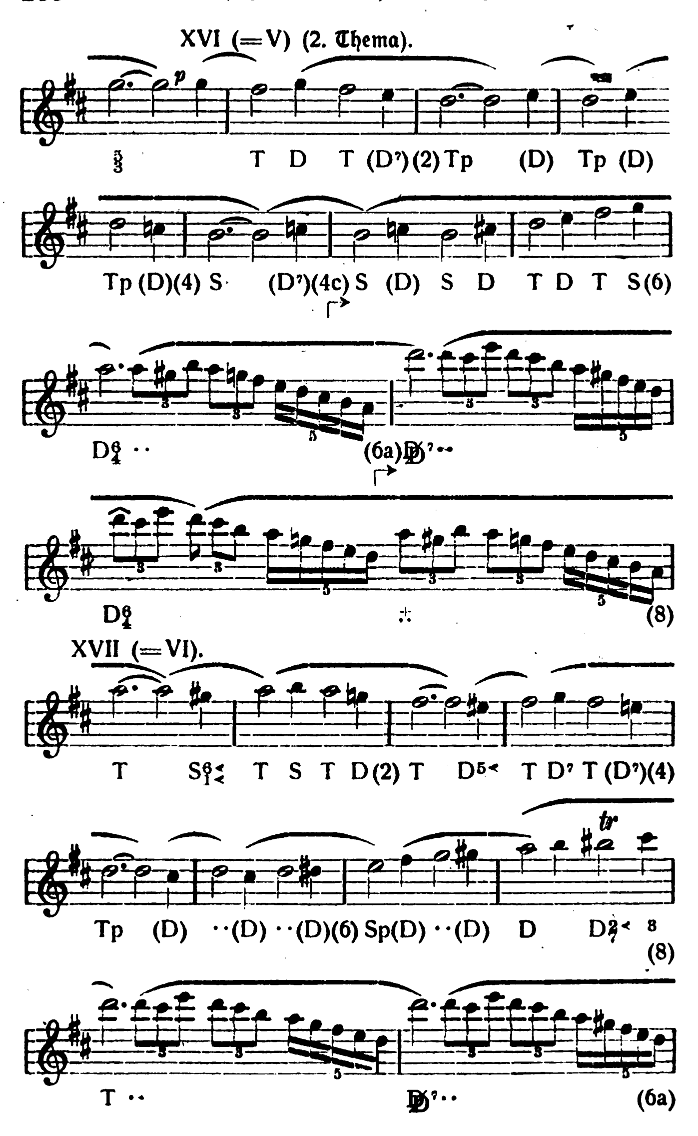


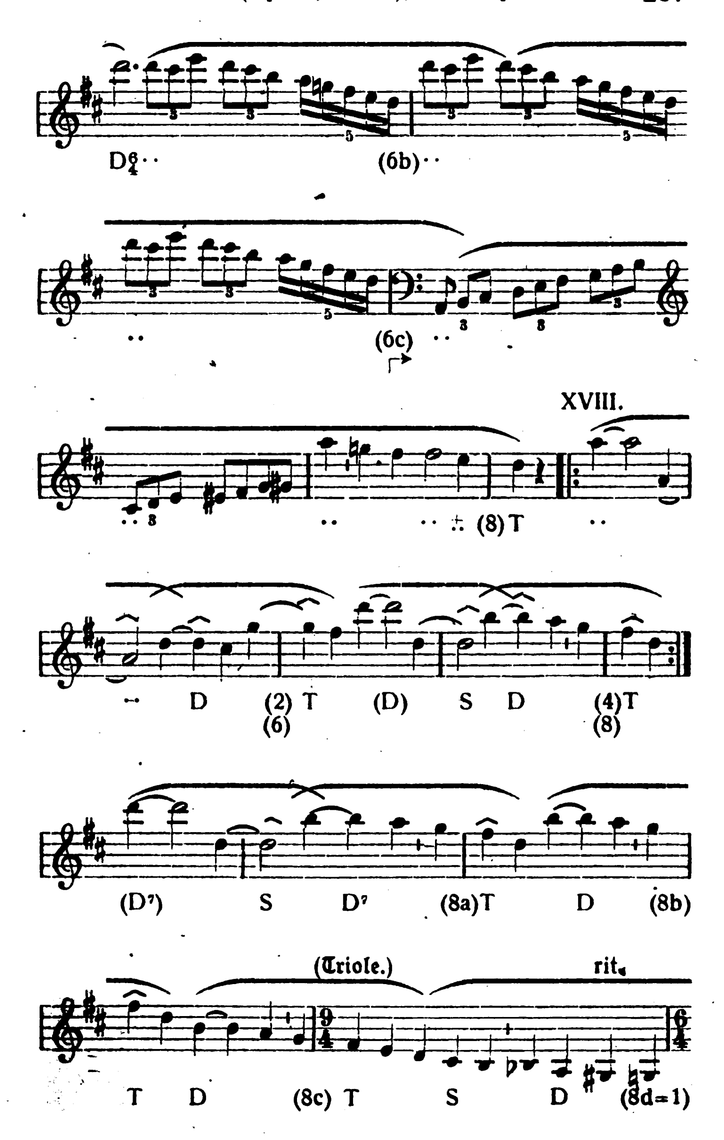
D °T (4)D7 °T III<=D°T (6)D7 °T=°S
D °T (8) D7 °T (8a) D7 °T
(8b=1)
X.
D7 °T=°S (2)D7 °T (2a)D7 °T
cresc.
D7 °T=°S (4)D °T (4a)D7 °T=°S
ff
D7 °T (6)D7 °T (8)
D (8a)
p
(8b) (8c)

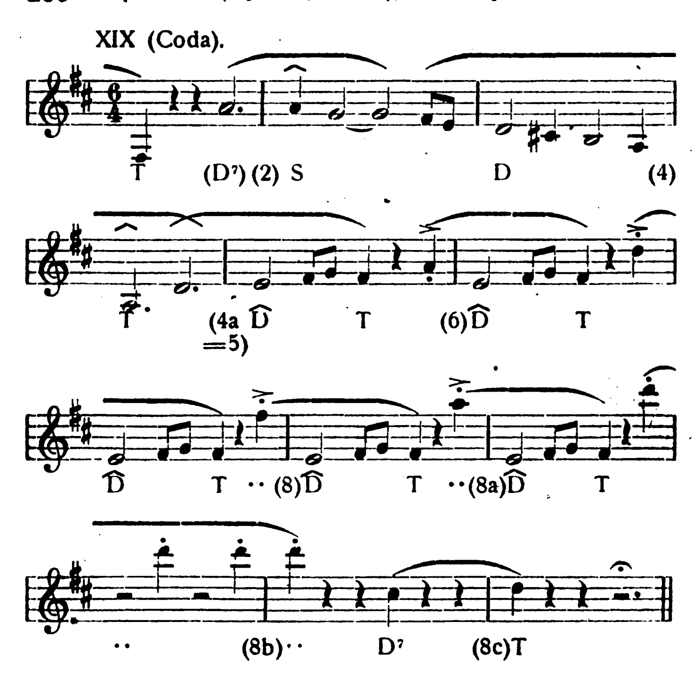

(8d)
(8e)
(8f)
cresc.
Takt-Triole.
(8g)
(8h)
XI.
p
(8i)
T+
D7
(2)
T+
0T
D7
(4)


XII (=I–II).
⁰T=S
D⁷
(6)··
T
(D⁷)
(8=2)
uſw. wie oben bis XII. 8.
S
(8) T
··
Sp
D
(8a)
T
XIII (=III).
··
Sp
D
(8b)T
Tp=Sp
Baß
d
T
D⁷
(2) T=D
Sp
T
D⁷
(4)
cis
H
A
g
fis
e
T=S
Sp
T
D⁷
(6) T
=
D
d
d
cis
H
A


Sp
g
T D⁷
fis e
(8)T
d
D
(8a)
D
(D)
(8b)D
(D)
(8c)
XV (=IV).
D
(8d)
=(D)
Tp(2)(D)
(D) Sp
(4)
T
(D)
Tp(6)
(D)
Sp
D
(8)
(8a=4)
cresc.
(6)
(8)
D⁷


XVI (=V) (2. Thema).
T D T (D7)(2) Tp (D) Tp (D)
Tp (D)(4) S (D7)(4c) S (D) S D T D T S(6)
(6a)
(8)
XVII (=VI).
T T S T D(2) T T D7 T (D7)(4)
Tp (D) ··(D) ··(D)(6) Sp(D) ··(D) D
(8)
T ··
(6a)


D6/4
(6b)
(6c)
XVIII.
(8) T
D
(2) T
(6)
(D)
S
D
(4)T
(8)
(D7)
S
D7
(8a)T
D
(8b)
(Triole.)
rit.
T
D
(8c) T
S
D
(8d=1)



Der zweite Satz, Andante 2/4 D-moll, ist eines von den Stücken, die am zwingendsten Beethovens Bestreben dartun, die klanglichen Mittel des Pianoforte auszubeuten. Wie schon oben angedeutet (Bd. I, S. 147), hat Beethoven anscheinend gerade in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts den eigenartigen Wirkungen des Klavierstaccato besonderes Interesse zugewandt und damit das Pianoforte auch als vollwertigen Ersatz des Cembalo erwiesen, während die Mannheimer Schule, und an sie anschließend Mozart das Pianoforte als verbessertes Klavichord behandelt hatten und man darum das Pianoforte hauptsächlich als ein des ausdrucksvollen Melodiespiels fähiges Instrument schätzte. Noch aber war das Cembalo mit seinen nervös erregten, das Tutti des Orchesters durchdringenden Tongebungen nicht vergessen. Ja, es war noch

nicht ganz aus der Praxis verschwunden, und es verlohnte wohl, zu erweisen, daß das Pianoforte auch die Eigenschaften besaß, welche dem Cembalo seine 2 Jahrhunderte währende Führerrolle als Begleitinstrument verschafft hatten, und es in die Gesellschaft der mehr und mehr absterbenden Familie der Instrumente mit gerissenen Saiten verwiesen (Laute, Theorbe, Gitarre, Harfe). Daß Beethoven derlei Erwägungen nicht ferne lagen, beweist ja z. B. das 1809 geschriebene Streichquartett Op. 74 (Harfenquartett), das in dem Pizzicato der Streichinstrumente einen Ersatz für die Lauteninstrumente suchte. Erst wenn man sich auf diesen Standpunkt stellt, begreift man einigermaßen die Bedeutung Beethovens für die Entwicklung der Klaviertechnik und speziell der Ausbildung des Staccatospiels auf dem Pianoforte.

Der Kopfsatz des Andante von Op. 28 zeigt sogleich die Fähigkeit des Pianoforte, akkordischen Vollklang und Nachhall neben pizzicatoartigen Wirkungen zur Geltung zu bringen, jenen in der rechten Hand, diese in der linken (ähnlich wie im Largo der A-dur-Sonate Op. 2^{II}). Es ist durchaus darauf zu halten, daß Beethovens minutiös durchgeführte Vorschriften für den Wechsel von Legato und Staccato aufs Strengste beachtet werden. Periode II bringt statt des Staccato von Akkordbrechungen in dem Zwischenhalbsatz Takt 1—4 die Tonrepetition auf der Stelle (6 Takte in Sechzehnteln), vielleicht eine Erinnerung an etwas ähnliches bei Johann Stamitz im F-moll-Andante seines F-dur-Trios (Op. 1^{3}), allerdings die faszinierende Wirkung des Vorbildes nicht erreichend (auch im Adagio von Mozarts F-dur-Sonate Köchel 280 klingt derselbe Satz von Stamitz nach). Ausgeprägtes Staccatissimo erfordert Periode III, das erste Couplet des in einer der Rondoform angenäherten Liedform geschriebenen Satzes, ein trioartiges Maggiore (D-dur), dessen Anfangstakt den punktierten Rhythmus [Notenbeispiel] durchaus verschärft zu geben zwingt [Notenbeispiel] (vgl. die gegenteilige Anweisung

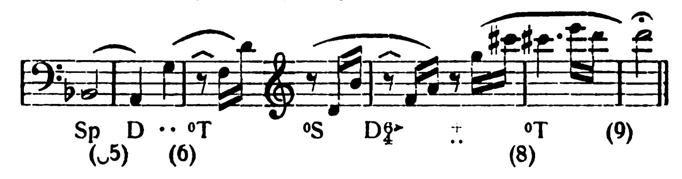
zum Trauermarsch von Op. 26 und zum ersten Satze der Mondscheinsonate), und zwar mit wirklichem Staccato-Anschlag. Das ganze Maggiore (Per. III—IV) ist ein Seitenstück zu dem Staccato A-moll-Teile des Schlußsatzes von Op. 2 II, auch hinsichtlich der eingestreuten Legato-Stellen, die dem Staccato immer neues Relief geben. Das Andante umfaßt 11 Perioden der Ordnung:

A) (Hauptthema) Periode I—II, gegliedert als a a b a, d. h. die beiden Halbsätze von I und der Nachsatz von II sind thematisch identisch, der Vordersatz von II ist dominantischer Zwischenhalbsatz (Harmonie a^7 durchgeführt).

B) Trio D-dur (Maggiore) Periode III—IV; III nach A-dur modulierend, IV wieder nach D-dur zurückgehend.

A*) Periode V—IX, erweiterte Wiederholung des ersten Teiles; aber statt der einfachen Wiederholung von Periode I erscheint hier eine reich verzierte Wiederholung (V = I, VI—I verziert, VII—II, VIII = Vordersatz von II verziert, IX = Nachsatz von II (a*) reich verziert).

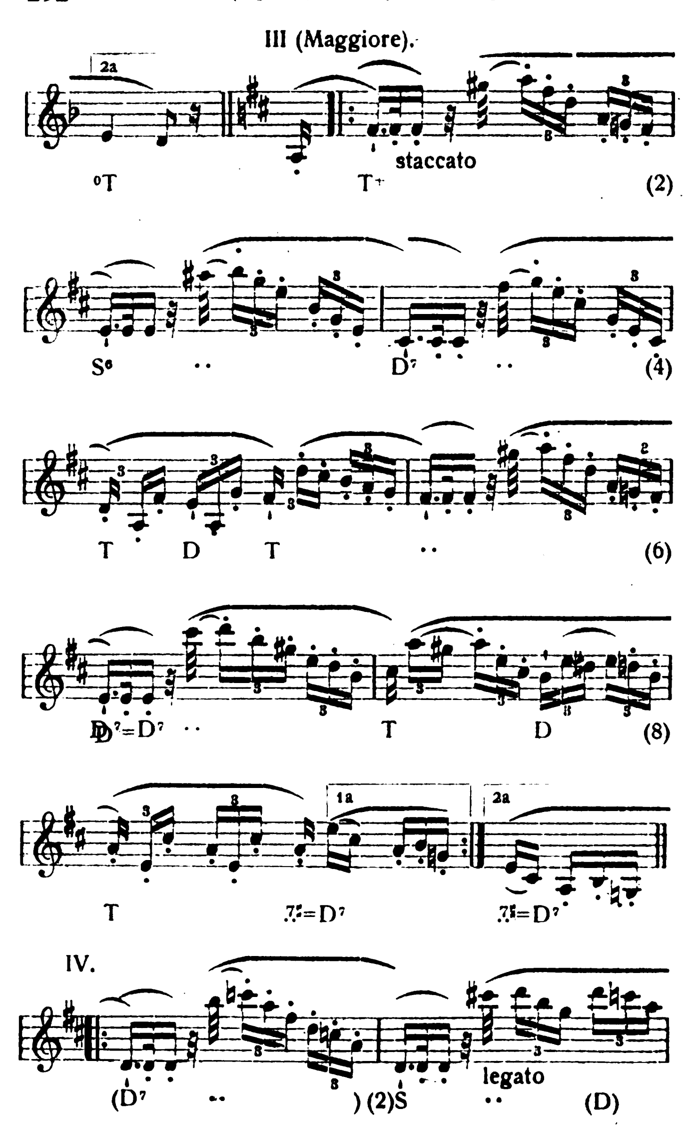
Periode X—XI bilden eine Coda, die frei die Teile A und B nochmals andeutet, nämlich X Takt 1—6 (mit Fermate) den Kopfsatz frei glossierend, Takt 7—8 (= 2) das Staccatothema des Trio aufnehmend, das Periode XI frei weiter führt, im Nachsatze mit Pausensynkopierung selbständig abschließend. Die Struktur dieses Schlusses ist insofern merkwürdig, als die weibliche Endung auf 4d, die den 5. Takt an den vierten angeschlossen bringt (‿5), zugleich den Ausgangspunkt des Nachsatzes bildet und Takt 6 mit [Notenbeispiel] beantwortet wird, woraus das übrige sich in natürlicher Weise ergibt:



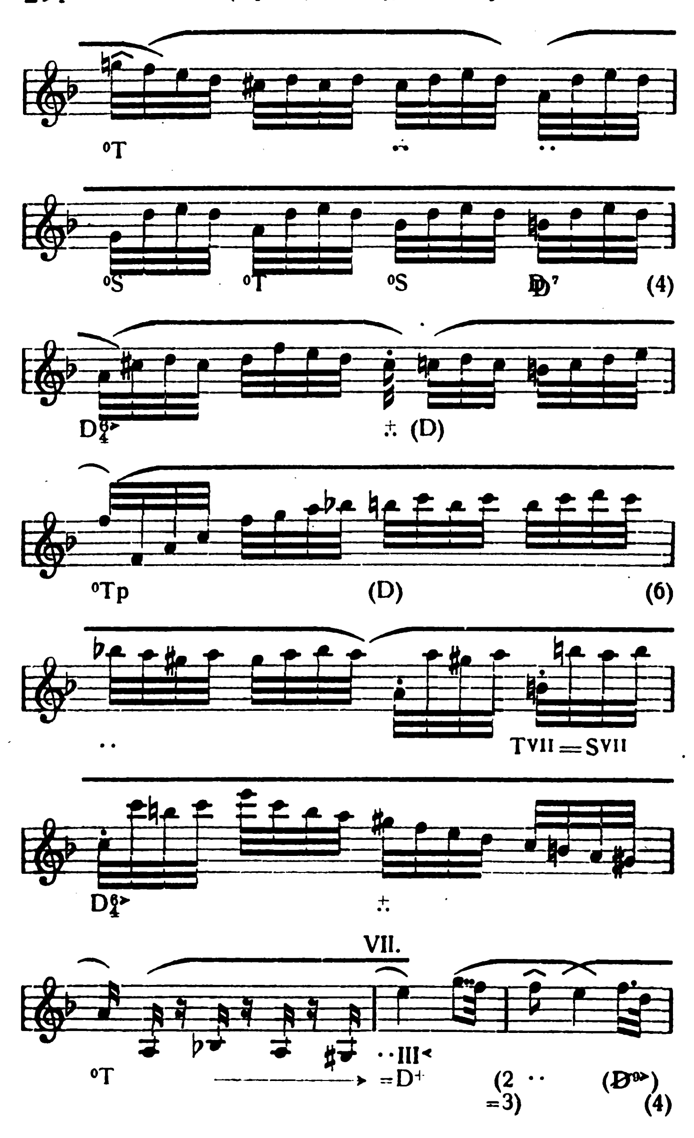
Hier ist die Skizze der Analyse:


Andante.
I.
⁰T D (2) ⁰T ·· ⁰S (4) ·:·
⁰Tp (D) (6) ·· TVII=SVII ·:· (8)
1a
2a
II.
⁰T =D⁰ S D+ (8) ⁰T ··III =D+ (2·· =3) (4)
D ·· (3a)·· (4c)·· (4b)
·· (4b)·· ·· (4c·· =6)
·· (8=1)⁰T D (2 ⁰T =3) (D) (4 ⁰Dp =5) D(6)
T (D) ⁰S ·:· (8) ⁰T
19*

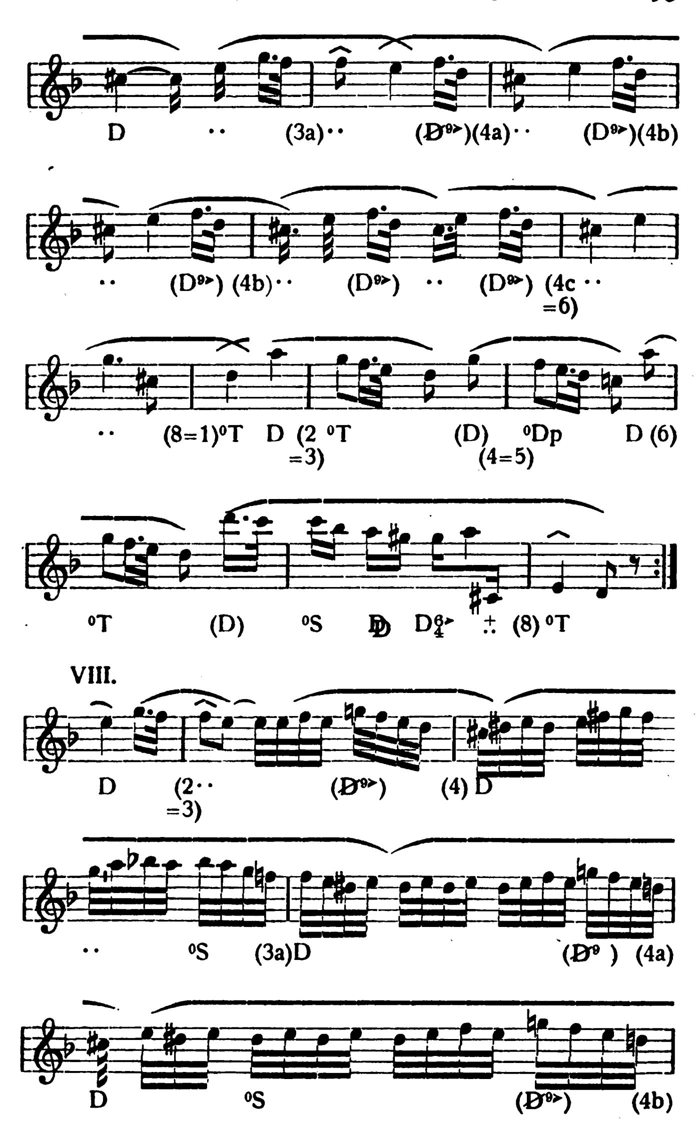
III (Maggiore).

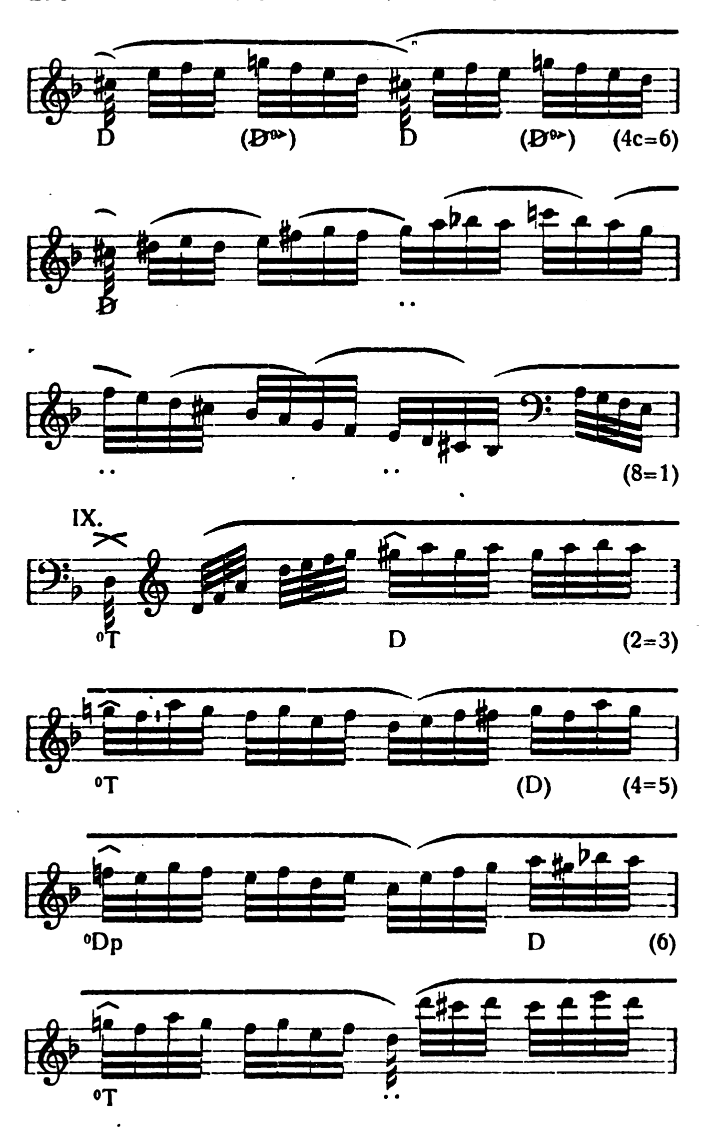


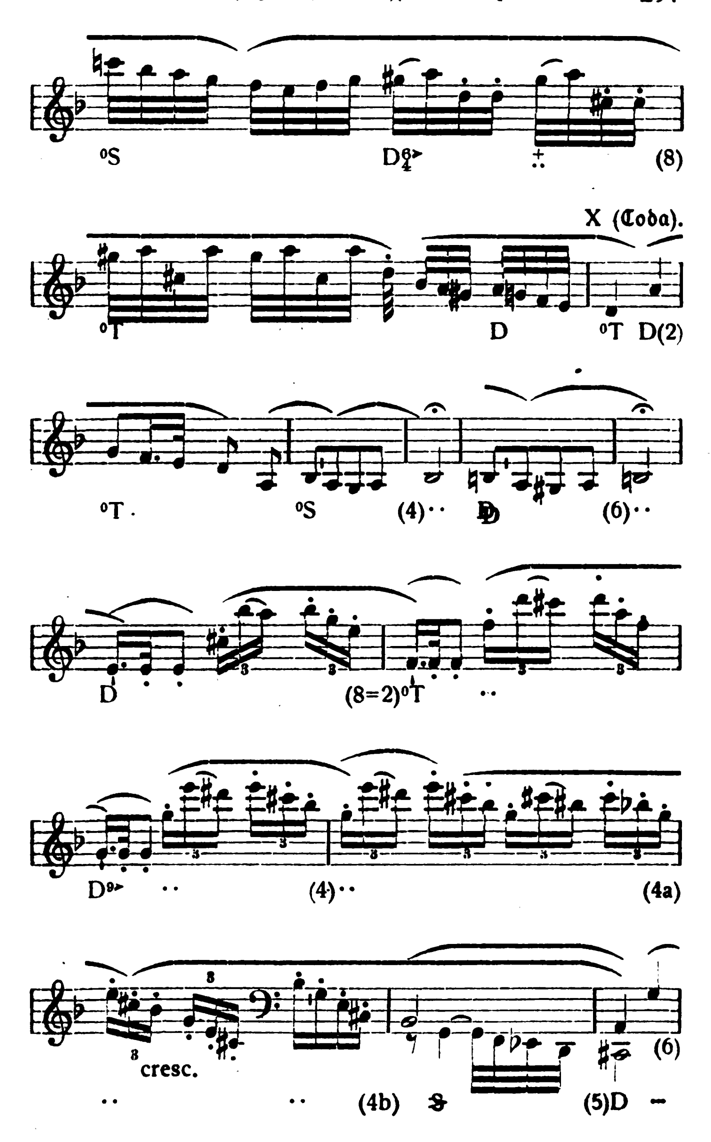

(D) Sp (D) (4) Đ
D T (6)
S6 D6/4 (8)
V (=I). Minore.
1a 2a
T 7♮ D
°T D (2) °T °S Đ (4) D6/4
°Tp (D) (6) TVII=SVII D6/4 (8)
VI.
°T °S Đ °T D (2)
=°D

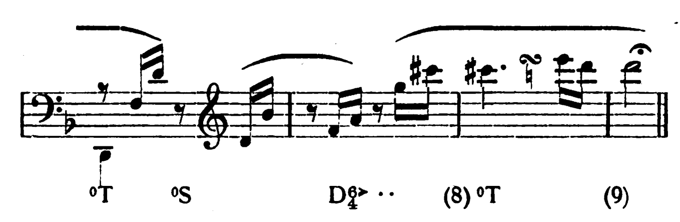


°T
°S
°T
°S
D⁷
(4)
(D)
°Tp
(D)
(6)
TVII = SVII
VII.
°T
III
= D+
(2
= 3)
(4)


D ·· (3a)·· (D9>)(4a)·· (D9>)(4b)
·· (D9>) (4b)·· (D9>) ·· (D9>) (4c ·· =6)
·· (8=1)0T D (2 0T =3) (D) 0Dp (4=5) D (6)
0T (D) 0S D D6 4> (8) 0T
VIII.
D (2·· =3) (D9>) (4) D
·· 0S (3a)D (D9) (4a)
D 0S (D9>) (4b)


D
D
(4c=6)
(8=1)
IX.
⁰T
D
(2=3)
⁰T
(D)
(4=5)
⁰Dp
D
(6)
⁰T


°S
D$^{6>}_{4}$
(8)
X (Coda).
°T
D
°T D(2)
°T
°S
(4)
D
(6)
D
(8=2)°T
D$^{9>}$
(4)
(4a)
cresc.
(4b)
(5)D
(6)



Der dritte Satz, ein Scherzo, Allegro vivace $^3/_4$, D-dur, das wegen seines schnellen Tempos besser im Sechsvierteltakt (2 ♩.) gelesen wird, stellt der Phrasierung ein paar Probleme. Zunächst wirft sich die Frage auf, wo im Kopfthema die Taktschwerpunkte zu suchen sind, d. h. ob die Zusammenziehung von je zwei Takten Dreiviertel zu einem Takt $^6/_4$ die geradzahligen oder die ungeradzahligen Taktstriche überflüssig macht. Die Frage ist wohl im Hinblick auf die Kadenz Takt 5—8 der Notierung Beethovens dahin zu entscheiden, daß das erste fis leicht und das zweite schwer ist:



Der harmonische Sinn des fis ist wohl durch Periode II als Terz von d^+ festgelegt. Sonst möchte man gern der isolierten Note den Sinn der 1 im Dur-Akkord beizulegen geneigt sein (fis^+). Wie man auch bei dem ersten tiefen fis (Oktave) bei der Reprise im ersten Satze Neigung spüren wird, das h a g fis als phrygischen Schluß (^0h—fis^+) zu verstehen, was ich aber gleichfalls nicht für geboten halte, obgleich der Anfang der Durchführung dadurch harmonisch interessanter würde (fis^+—d^7—g^+ = (D) [Tp] (D^7) S).

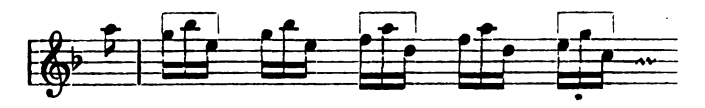
Auch für den Anfang des Scherzo ist die Deutung als fis^+ verlockend, da sie den vier fis den Sinn einer Frage geben würde; denn das Elliptische der Harmoniefolge (D) [Tp] T S D T ist nicht in Abrede zu stellen und selbst die Berufung auf die Möglichkeit, den Oberterzklang (3^+)

ohne Vermittelung der Parallele direkt als dominantartige Funktion der Tonart zu verstehen, kann nicht aus der Welt schaffen, daß die vier fis dem eigentlichen positiven Anfange „vorgehängt“ sind, und daß ebenso die entsprechenden vier a von Takt 5—6, die vier $\overset{fis}{d}$ von I—II und die vier $\overset{a}{cis}$ von II 5—6 „Vorhänge“ sind. Die Bildung tritt damit neben das Allegretto der achten Symphonie, aber mit dem Unterschiede, daß ihre Deutung als Vorhänge nicht unbedingt erforderlich ist wie dort, da sie keine Störung des symmetrischen Aufbaues bewirken, wie wir ja auch oft Gelegenheit haben, zu erkennen, daß Epiloge, die doch eigentlich durchaus Anhänge sind, sich schlicht symmetrisch zu eigenen Perioden aneinanderfügen.

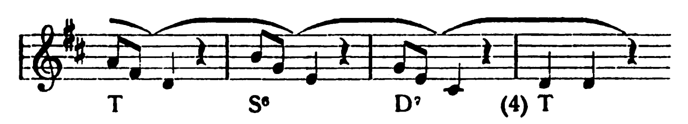
Auch die Takte 3—4 und 7—8 stellen ein Problem, da sie, volltaktig gelesen, quintig wirken:



ähnlich wie die berühmte, selbst von Marx arg mißdeutete Stelle in Bachs D-moll-Toccata:



Im gegenwärtigen Falle sind wieder die Pausen der Erschwerungsgrund für das richtige Verstehen der Motivbildung. Wie im dritten Satze von Op. 7 (vgl. Bd. I, S. 256) sind aber auch hier die Pausen nicht End-, sondern Innenpausen:



Das Ergebnis der besseren Motivbegrenzung ist auch hier wieder, daß die Harmoniefortschreitungen (T—S, S—D, D—T) in die Motive verlegt werden, also nicht jedes Motiv für sich eine Harmonie ausprägt. Allein schon diese Bereicherung des Inhalts der Einzelmotive sollte doch denen ein für allemal die Augen öffnen, die der Phrasierungslehre kein Verständnis entgegenbringen. Vor eine neue schwere Frage stellt uns Periode III, nämlich, ob nicht in ihr das Taktgewicht der punktierten Halben umsetzt. Liest man weiter wie in Periode I—II, so stößt man am Ende von Periode III auf eine große Triole:



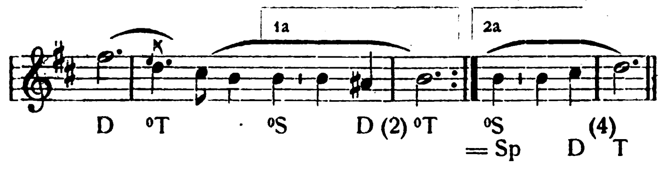
Diese Triole steht dann für vier punktierte Halbe (Takt 7 fehlt ja!), ist also **gedehnt** zu spielen. Richtiger ist aber wohl die Deutung, daß in Periode III das Taktgewicht umsetzt, d. h. daß der erste Takt der Beethovenschen Notierung im Dreivierteltakt der schwere ist, sodaß also am Ende von Periode II ein Takt $^8/_4$ statt $^6/_4$ steht, nach welchem der Sechsvierteltakt zu Anfang von Periode III wieder einsetzt (Zäsur-Verkürzung). Dann werden die Schlußbildungen auf den zweiten, vierten und sechsten Takt weibliche und das cis mit Fermate wird glatt auf dem achten Takt erreicht. Da Periode IV wieder die anfängliche Ordnung aufnimmt, so entfällt die Notwendigkeit, das cis mit 2 Zählzeiten zu bewerten (2 𝅗𝅥.), und es genügt die Fermate über einer punktierten Halben cis. Vgl. S. 302 f. die Skizze der Analyse.

Die Schlüsse auf 8 und 8a in Periode IV sind wohl männliche:



so daß die folgenden Motive ein Achtel Auftakt mehr erhalten; denn für die Annahme der weiblichen Endung d—a (Takt 8) fehlen die Vorbedingungen der Stimmführung (die Terzenfortschreitungen e—cis, fis—d und a—fis h—g bestimmen die weiblichen Endungen von Takt 3—4 und 7—8; die Quartenfolgen a e und d a in Takt 7—8 und 7a—8a in gleichem Sinne anzunehmen, sträubt sich das Ohr).

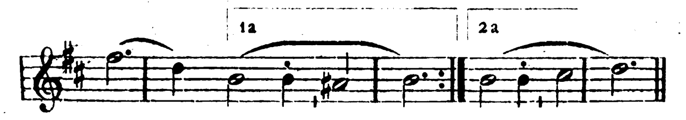
Die in der ganzen Sonate bemerkbare Neigung zu obstinaten Bildungen erreicht ihren Höhepunkt in dem Trio in H-moll mit seinen an die monomanen Wiederholungen weniger Töne slawischer Volkslieder gemahnenden Thema:



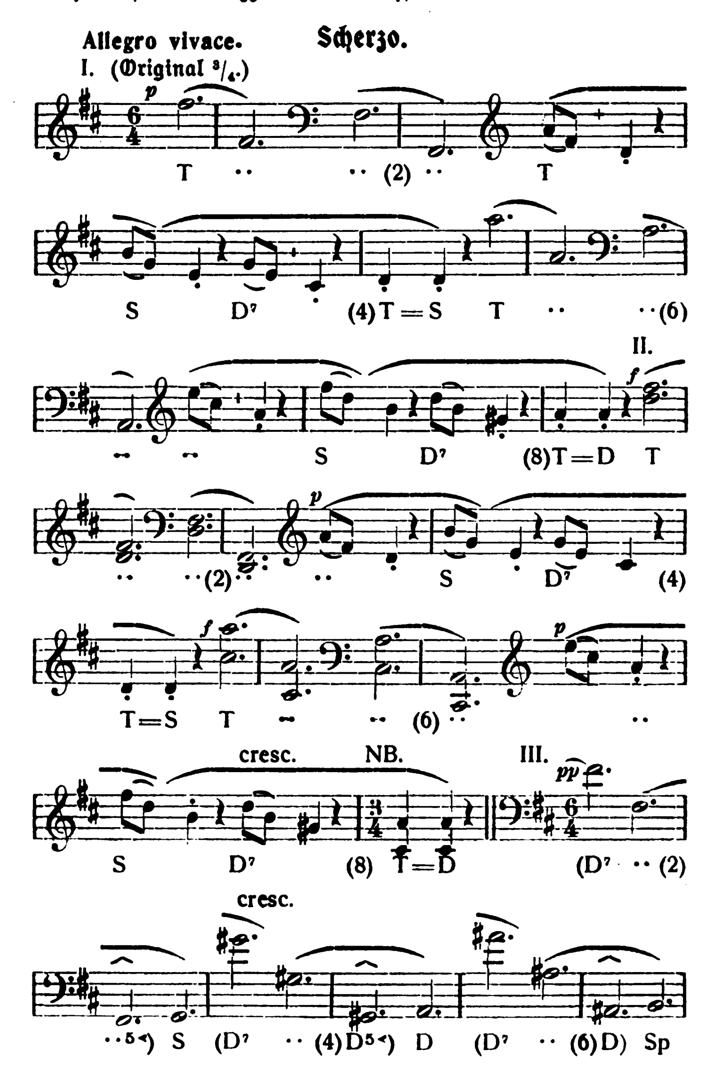
Dieses viertaktige Gebilde, wechselnd mit H-moll-Schluß (I^a) und D-dur-Schluß (II^{da}), wird achtmal gespielt (Per. VI mit Dur-Schluß als I^a und Moll-Schluß II^{da}), worauf das Scherzo wiederholt wird. Die Leseweise



ist wohl nicht geboten. Mir widerstrebt sie, weil sie die Taktmotive uniformiert. Meine Deutung nimmt als schlichte Grundlage an:



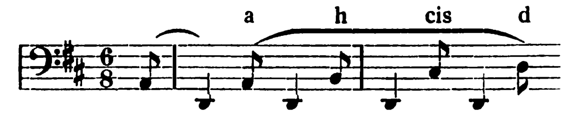
Hier ist die Skizze der Analyse:




decresc.
IV.
S D (8) T (2)
S D7 (4) T (6)
(D) Sp D (8)
T D (8a) T D (8b)
Trio. V.
T (8c) (D) Tp = 0T 0S D (2) (6)
VI.
0T D 0T 0S (4) T
=Sp D (8) T
S (2) T (D7) Tp (0S



Der Schlußsatz von Op. 28 ist ein Rondo Allegro ma non troppo D-dur $^6/_8$ von durchaus den andern Sätzen verwandtem Charakter. Auch ein obstinates Element fehlt nicht, nämlich das:



(rhythmisch vorgebildet im ersten Satz, Periode X, 7h ff.) das sogleich an der Spitze des Satzes isoliert im Baß auftritt, ganz nach Art von Sätzen über einen Basso ostinato wie sie das 18. Jahrhundert in Unmenge geschaffen hat. Man beachte wohl, daß das Kopfmotiv das sekundweise Aufsteigen von der Quinte bis zur Oktave (a—h—cis—d) über orgelpunktartig bleibendem D zeigt, und daß umgekehrt die kurzen Arpeggien von Periode III das sekundweise Absteigen von der Sexte bis zur Terz (fis—e—d—cis) erkennen lassen mit dem uns schon bei Beethoven bekannten Wechsel der Oktavlagen:

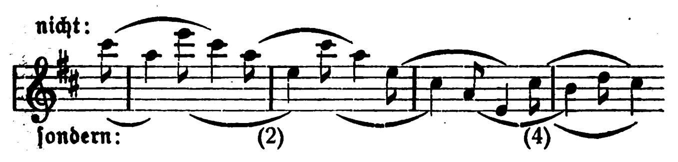


Natürlich ist das alles ein bewußtes Anknüpfen an das absteigende Quartenmotiv der Baßstimme von Periode III des ersten Satzes (d—cis—a—h), dessen Um-

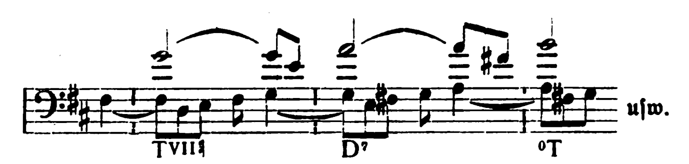
kehrung a—h—cis—d das Kopfmotiv des Schlußrondo bildet. Da letzteres aber in dem ganzen Satze immer wieder mit neuen Gegenstimmen auftaucht, so ist es von ausschlaggebender Bedeutung für die Einheitlichkeit der ganzen Sonate. Es ist durchaus nicht an den Haaren herbeigezogen, auch in den beiden Miltelsätzen das heimliche Fortleben des diatonischen Quartenmotivs durchzufühlen. Doch will ich nicht kleinliche Nachweise versuchen. Meine Hauptaufgabe sehe ich wieder darin, falsche Motivbegrenzungen zu verhüten, zu denen auch der Schlußsatz mehrfach Gelegenheit gibt. Gleich Periode II bringt wieder Motive mit Innenpausen, die den Ausdruck verzerren, wenn sie als Endpausen gehört werden:



Periode IV ist wieder die uniforme Motivbegrenzung zu vermeiden:



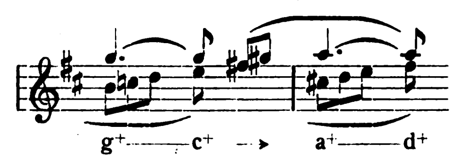
Nur bei Takt 4 ist das Anschlußmotiv geboten, damit der gleichlautende, nur ein wenig verzierte Nachsatz mit gleichen Motiven weitergehen kann. An die Stelle des Sichdrehens auf der Stelle im Motiv tritt so der bestimmte Abstieg der Taktmotive 2 und 3 um eine Oktave (ebenso Periode XIV). Eine vielberedete komplizierte Sequenz bringt Periode VIII—X. Modell und Anregung derselben ist, wie längst erkannt wurde, eine Stelle im Andante der großen F-dur-Sonate Mozarts, Köchel 533 bzw. 494:



Bei Beethoven ist aber die Chromatik der Bildung wesentlich gesteigert, wie sich in der unmittelbaren Folge von 4 Ganztonschritten sofort offenbart:



Da eine Folge von 4 Ganztönen sich nur im Schluß der aufsteigenden Moll-Tonleiter findet, ist die Sequenz eine modulierende. Die auf den ersten Blick stark verwirrende Bildung wird leicht verständlich, sobald man begriffen hat, daß die ersten vier Achtel im Takt Endung sind und die beiden letzten Achtel neuer Auftakt:



sodaß die ganz harmlose halbtonale Sequenz g^+—c^+, a^+—d^+, h^+—^0h zum Vorschein kommt. Die durch Zwischendominanten eingeführten Harmonien sind die in G-dur leitereigenen c—d—^0h; da aber Takt 3–4 mit ^0e—a^+—d^+ nach D-dur übertreten, so führen Takt 5—6 ebenso die die für D-dur leitereigenen Harmonien ein:

d^+—g^+, e^+—a^+, fis^+—^0fis
(D) S (D) D (D) Tp

worauf f♮ statt fis (Tp$^{\mathrm{I}>}$ = \$^{VII}) über A-moll nach G-dur zurückführt (Takt 7—8). Den weiteren Verlauf erklärt

meine Skizze der Analyse deutlich genug. Im Nachsatze von Periode IX ändert sich insofern die Form der Motive, als Synkopierungen die Auftakte verkürzen:



Die Komplikationen der Harmonie sind dadurch stark verringert und die 4 Ganztonschritte sind verschwunden.

Hier ist die Skizze der Analyse.



Rondo.

Allegro ma non troppo.

I.

T S (2)D T .. S (4)
(6) (8)

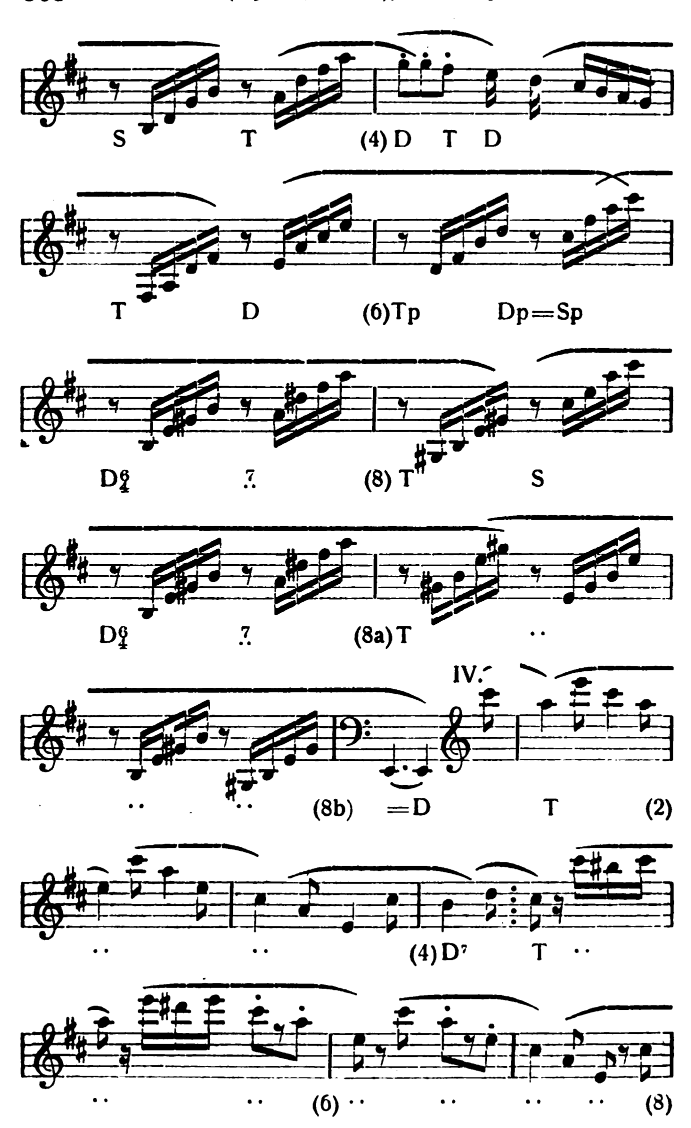
D T .. II. D .. (2)

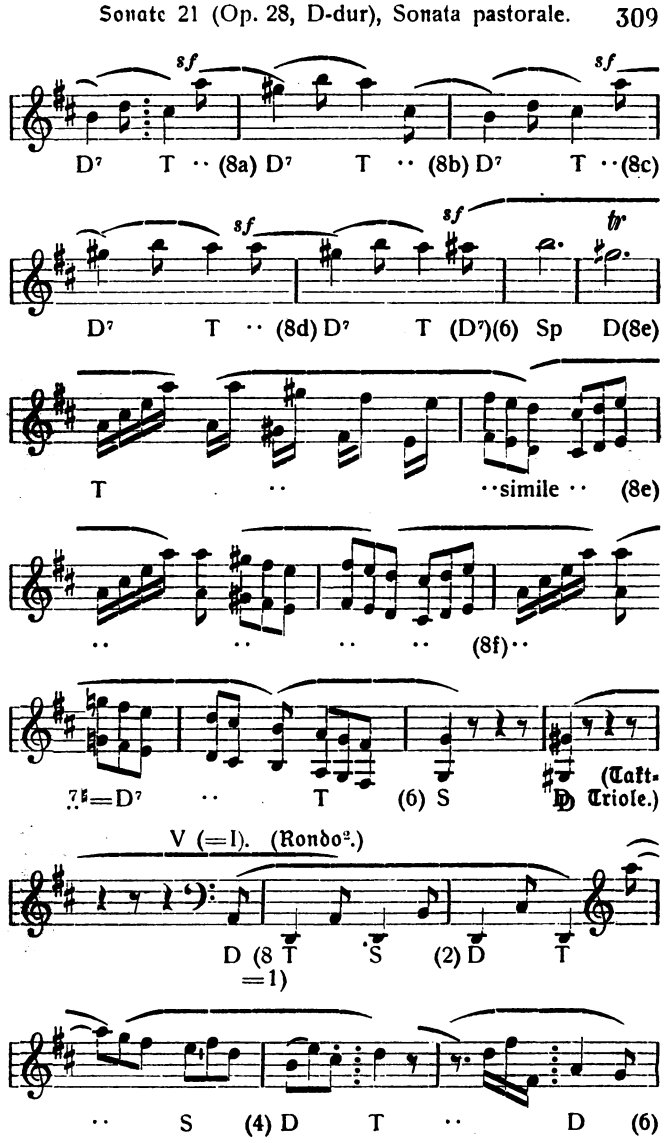
T .. D .. (4) T ..

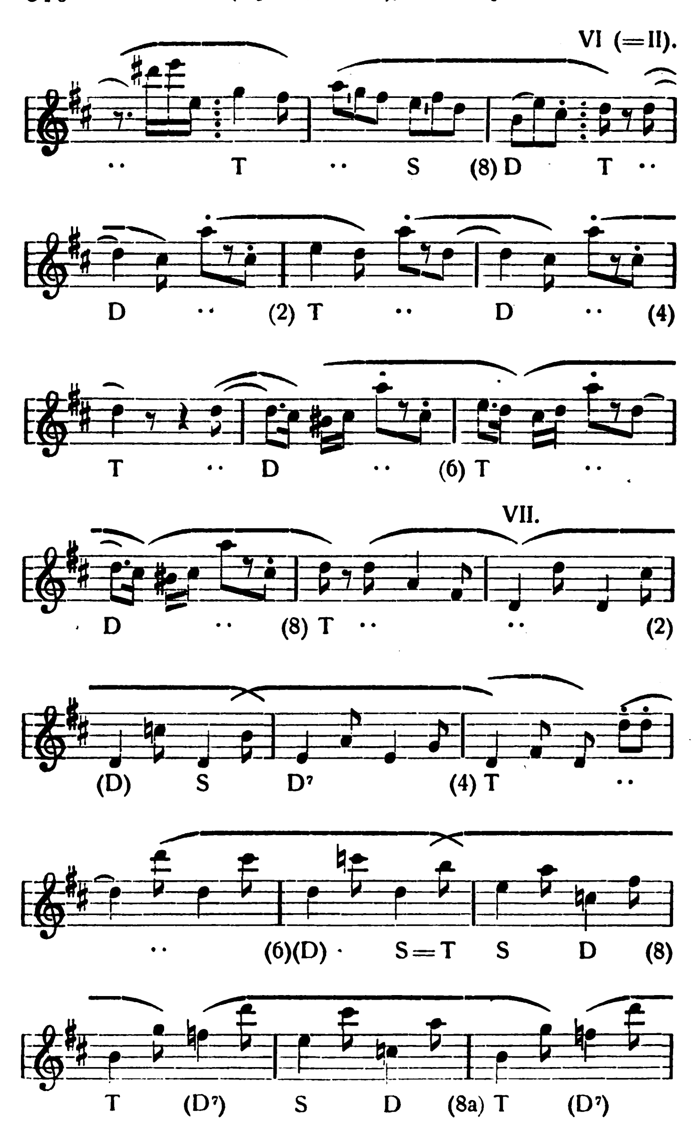
D .. (6)T .. D .. (8)

III.

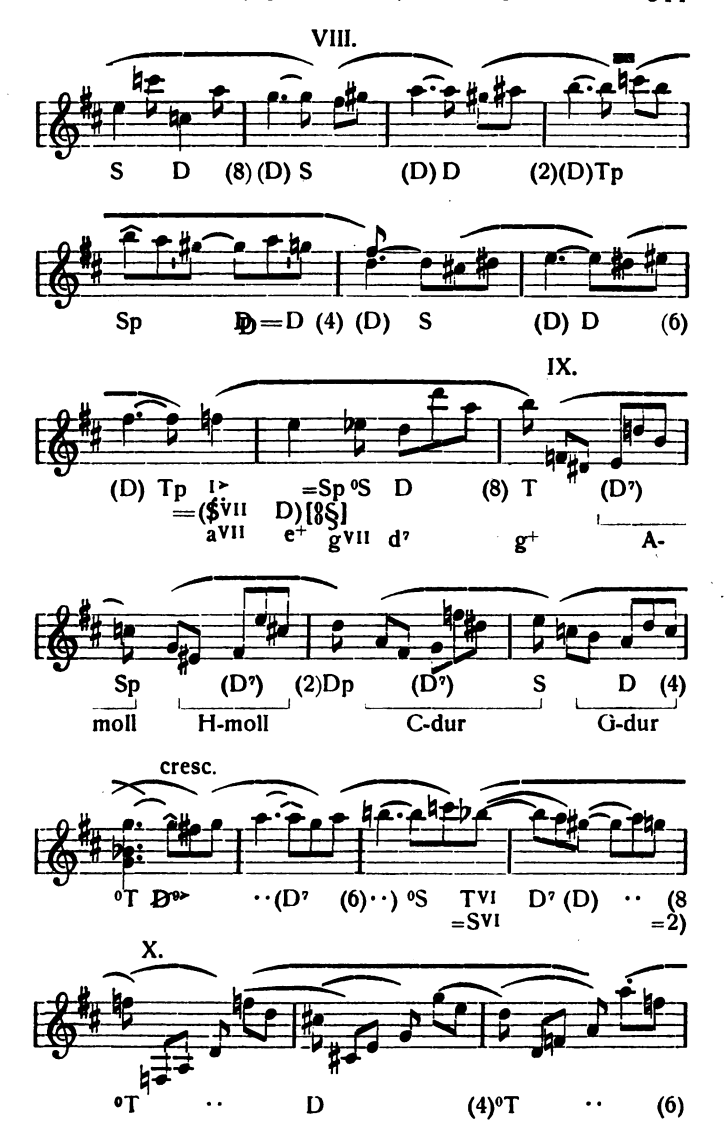
T .. .. D (2)Tp Dp

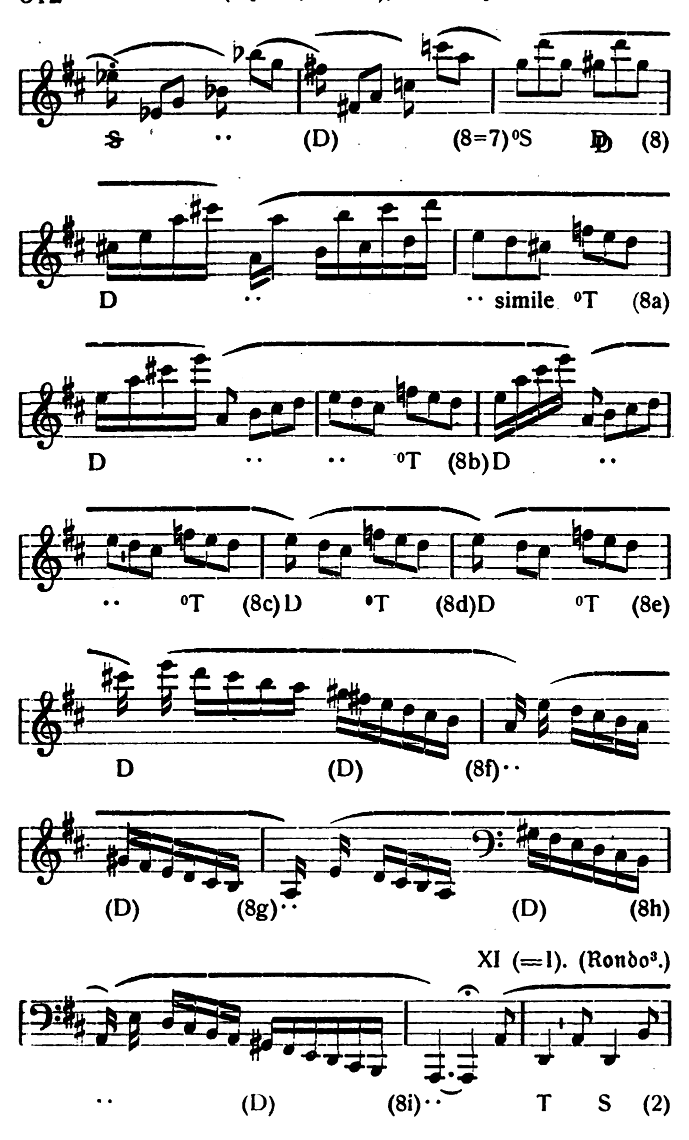

S
T
(4) D
T
D
T
D
(6)Tp
Dp=Sp
D
7
(8) T
S
D
7
(8a) T
IV.
(8b)
=D
T
(2)
(4) D
T
(6)
(8)

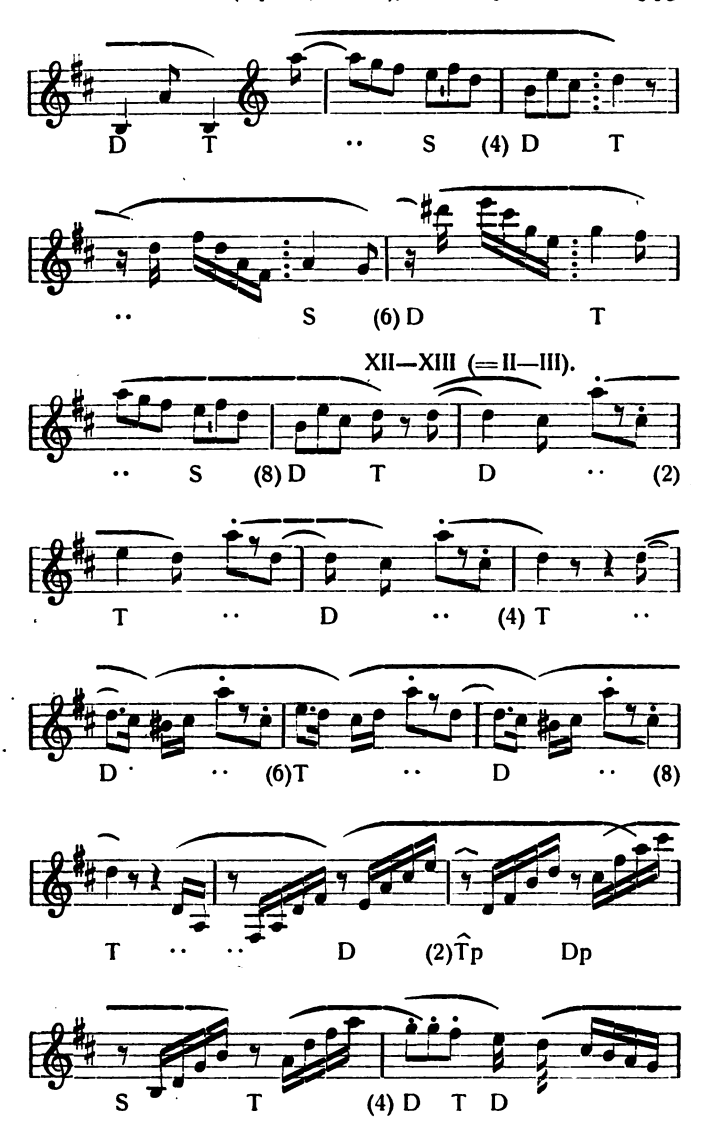

sf
D⁷ T ·· (8a) D⁷ T ·· (8b) D⁷ T ·· (8c)
sf
tr
D⁷ T ·· (8d) D⁷ T (D⁷)(6) Sp D(8e)
T ·· ··simile ·· (8e)
·· ·· ·· ·· (8f)··
7♮=D⁷ ·· T (6) S D (Takt-Triole.)
V (=I). (Rondo².)
D (8 T S (2) D T
=1)
·· S (4) D T ·· D (6)

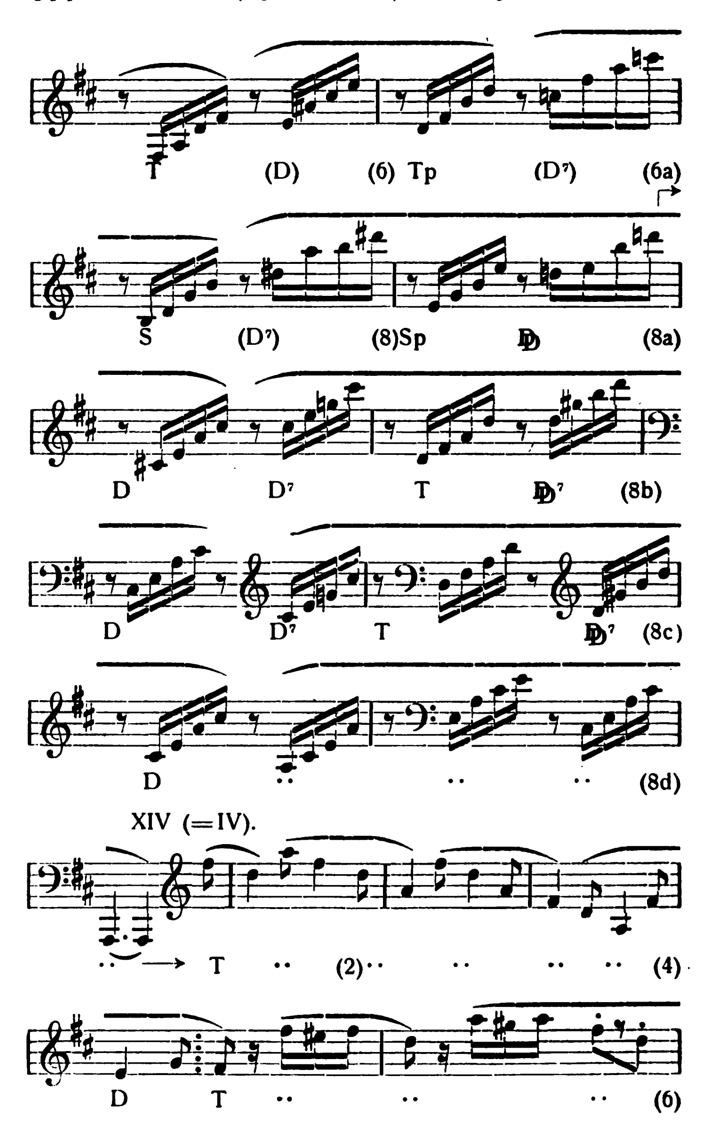


VI (=II).
.. T .. S (8) D T ..
D .. (2) T .. D .. (4)
T .. D .. (6) T ..
VII.
D .. (8) T .. .. (2)
(D) S D⁷ (4) T ..
.. (6)(D) S=T S D (8)
T (D⁷) S D (8a) T (D⁷)


VIII.
S D (8) (D) S (D) D (2)(D)Tp
Sp D=D (4) (D) S (D) D (6)
IX.
(D) Tp =Sp ⁰S D (8) T (D⁷)
aVII e+ gVII d⁷ g+ A-
Sp (D⁷) (2)Dp (D⁷) S D (4)
moll H-moll C-dur G-dur
cresc.
⁰T (D⁷ (6)) ⁰S TVI D⁷ (D) (8
=SVI =2)
X.
⁰T D (4)⁰T (6)


S ·· (D) (8=7) ⁰S D (8)
D ·· ·· simile ⁰T (8a)
D ·· ·· ⁰T (8b) D ··
·· ⁰T (8c) D ⁰T (8d) D ⁰T (8e)
D (D) (8f) ··
(D) (8g) ·· (D) (8h)
XI (=1). (Rondo³.)
·· (D) (8i) ·· T S (2)


D T ·· S (4) D T
·· S (6) D T
XII—XIII (=II—III).
·· S (8) D T D ·· (2)
T ·· D ·· (4) T ··
D ·· (6)T ·· D ·· (8)
T ·· ·· D (2)T̂p Dp
S T (4) D T D


T (D) (6) Tp (D⁷) (6a)
S (D⁷) (8)Sp Ð (8a)
D D⁷ T Ð⁷ (8b)
D D⁷ T Ð⁷ (8c)
D .. .. .. (8d)
XIV (=IV).
.. → T .. (2).. .. .. .. (4)
D T .. .. .. (6)



·· ·· ·· (8) D T ·· D T ··
(8a) (8b)

D T ·· D T ·· D T ·· D T (D)
(8c) (8d) (8e) (6)

tr

Sp D (8f) T ·· ·· ·· (8g)

simile

·· ·· ·· (8h) ·· ··7♮ = D7

Takt-Triole

T (6) S Đ

XV.

pp

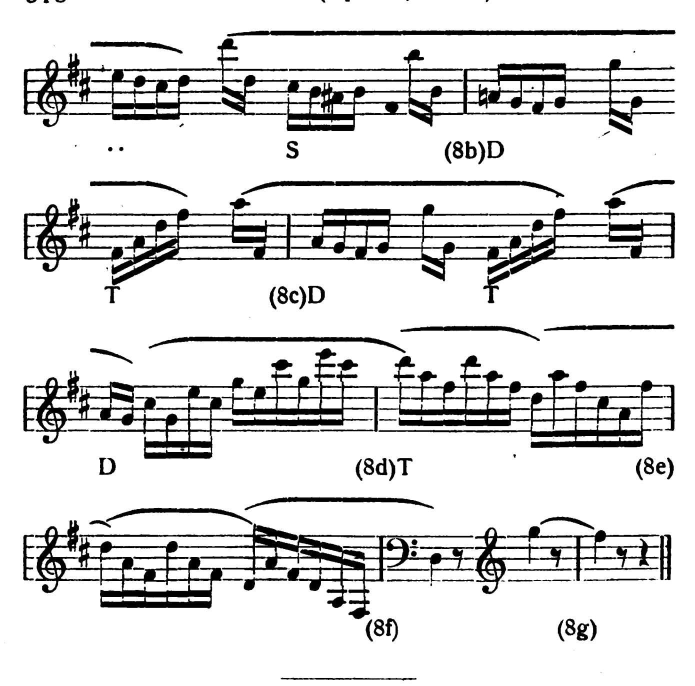
D (8=1) T S (2) D T ·· S (4)

D T T S (6) D T (6a) = S D$^{6}_{4}$ Đ ·· (8)

XVI.




Più allegro quasi presto. XVII.
(8=1) T
S
(2)
D
T
S
(4) D
T
S
(6) D
T
S
(8)
D
T
S
(8a) D
T



Sonate 22 (Op. 31 I, G-dur).

Die drei Sonaten Op. 31 sind zuerst im Verlage von H. G. Nägeli in Zürich erschienen und zwar Nr. I—II als Op. 29 (Cahier 5 des „Répertoire des Clavecinistes"); Nr. III (Es-dur) folgte als Cahier 11 derselben Sammlung zusammen mit der Sonate pathétique als „Deux grandes sonates, œuvre 13 et 33". Keine der drei Sonaten trägt eine Widmung, was in Anbetracht der Größe und Bedeutung derselben höchst merkwürdig ist. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ein Brief Beethovens vom 8. April 1802 an Hoffmeister & Kühnel (Bureau de musique) in Leipzig für die Entstehungsgeschichte der Sonate und zugleich für das Unterbleiben einer Widmung einen ge-

wissen Anhaltspunkt gibt. Danach hatte die Leipziger Firma auf Anregung einer nicht genannten Dame Beethoven aufgefordert, eine Sonate zu schreiben, die stark aus den gewohnten Bahnen wiche und revolutionäre eigene Wege ginge. Es ist sehr zu bedauern, daß die Vorschläge der Dame nicht genauer bekannt geworden sind, denn Beethoven schrieb sehr erregt die Antwort: „Reit't Euch der Teufel insgesamt, meine Herren, mir vorzuschlagen, eine solche Sonate zu machen? Zur Zeit des Revolutionsfiebers — nun da — wäre das so etwas gewesen, aber jetzt, da sich alles wieder ins alte Gleis zu schieben sucht, Buonaparte mit dem Pabste das Konkordat geschlossen — so eine Sonate? . . . Aber du lieber Gott, eine solche Sonate — zu den neuangehenden christlichen Zeiten — hoho! da laßt mich aus, da wird nichts draus. — Nun im geschwindesten Tempo meine Antwort — die Dame kann eine Sonate von mir haben, auch will ich in ästhetischer Hinsicht ihren Plan befolgen — und ohne die Tonarten zu befolgen — den Preis um 5 Dukaten — dafür kann sie dieselbe ein Jahr für sich zu ihrem Genusse behalten, ohne daß weder ich noch sie dieselbe herausgeben darf. Nach dem Verlauf dieses Jahres — ist die Sonate nur mein zu — d. h. ich kann und werde sie herausgeben, und sie kann sich allenfalls — wenn sie glaubt, darin eine Ehre zu finden — ausbitten, daß ich ihr dieselbe widme." Da Beethovens Bruder Karl unterm 22. April 1802 an Breitkopf & Härtel in Leipzig drei Klaviersonaten für 130 Dukaten anbietet und, weil keine Antwort erfolgte, am 1. Juni 1802 die Offerte wiederholt, so ist Beethoven, wie es scheint, auf die Anregung der Dame doch mit Eifer eingegangen und verdanken wir ihr die drei Sonaten Op. 31. In diese Zeit der Arbeit an Op. 31 gehört auch eine Äußerung Beethovens gegenüber seinem Freunde Krumpholtz, die uns Karl Czerny bewahrt hat: „Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden; von nun an will ich einen anderen Weg beschreiten." Freilich, wenn man fragt, was denn Op. 31 Revolutionäres und gegenüber

Beethovens bisheriger Praxis Neues bringe, so wird man um eine bündige Antwort verlegen sein. Vielleicht ist der Hinweis Beethovens in dem Briefe an Hoffmeister, daß er, wie von der Dame vorgeschlagen, die Tonartordnung nicht befolge, ein Wink, daß dieselbe die Verbindlichkeit der historisch gewordenen Modulationsordnung angezweifelt hatte. Dann könnte man in der ungewöhnlichen Wahl der Tonart des zweiten Themas (H-dur) im ersten Satze der G-dur-Sonate immerhin noch einen Rest der Anregung erblicken. Die vielleicht abenteuerlichen und unlogischen Ideen der Dame könnten Beethoven bestärkt haben, das ihn schon länger beschäftigende Problem der Terzverwandtschaft der Tonarten schärfer ins Auge zu fassen. Dazu paßt dann ganz gut, daß die in derselben Zeit geschriebenen Variationen Op. 34 über ein Originalthema F-dur eine absteigende Terzenkette von Tonarten zeigen (F-dur—D-dur—B-dur—G-moll—Es-dur—C-moll—[C-dur—F-dur]). Es ist darum wohlverständlich, daß A. B. Marx gerade gelegentlich der Sonate Op. 31 I sich ausführlich über die Frage der Terzverwandtschaft ausläßt und Lenz a. a. O. S. 148ff. diese Auslassungen im Auszuge reproduziert, wobei er übrigens für Alexander Serow das geistige Eigentumsrecht der Aufwerfung der Frage der Terzmodulationen in Anspruch nimmt.

Lassen wir die Frage des Zusammenhangs von Op. 31 mit der von der ungenannten Dame gewünschten Revolution hiermit auf sich beruhen und treten wir in die Analyse von Op. 31 I ein, so fällt zu Anfang des ersten Satzes eine Konstruktionseigentümlichkeit auf, die wir bei Op. 53 und Op. 57 wiederfinden werden, daß nämlich der Kopfsatz schnell mit T = S zur Dominante kadenziert, und dann das Kopfthema in der großen Untersekunde (in Op. 57 in der kleinen Obersekunde) transponiert wieder einsetzt mit Schluß zur Subdominante:

in Op. 53: 1) c^{+}—d^{+}—g^{+} = (S—D) D.
2) b^{+}—c^{+}—f^{+} = (S—D) S.

in Op. 57: 1) $^{0}c—g^{6}_{4}—\overset{+}{..}—c^{+}$ = (^{0}S—D) D.
2) $ges^{+}—as^{6}_{4}—\overset{+}{..}—des^{+}$ = (S—D) ^{0}Sp (!).

in Op. 31[I]: 1) $g^{+}—a^{6}_{4}—\overset{+}{..}—d$ = (S—D) D.
2) $f^{+}—g^{6}_{4}—\overset{+}{..}—c^{+}$ = (S—D) S.

In allen drei Fällen beginnt der tonische Akkord, wird aber sofort zur S der D umgedeutet, und die Haupttonart wird erst wirklich erreicht, nachdem vollständige Kadenzen in der Dominanttonart und Subdominanttonart gemacht worden sind (in Op. 57 zu ^{0}Sp), also immerhin nach einer Umschreibung durch ihre beiden Dominanttonarten. Vergleicht man damit den Anfang von Op. 28, so wird man bemerken, daß die von W. Nagel so „merkwürdig“ gefundene schnelle Wendung zur Subdominante zu Anfang ($d—d^{7}—g^{+}—a^{7}—d^{+}$) wohl den Keim solcher umständlichen Umschreibung der Haupttonart vorstellt. Möglicherweise haben Bemerkungen und verwunderte Fragen von Fachgenossen Beethoven veranlaßt, diese kleine Komplikation zu Anfang von Op. 28, in Op. 31, Op. 53 und Op. 57 zu überbieten. Sicher haben die Zeitgenossen gestaunt über diese praktische Demonstration der Zusammengehörigkeit der Haupttonart mit ihren beiden Dominanttonarten zu einer höheren Einheit, wie sie zuerst ein halbes Jahrhundert später ein Moritz Hauptmann theoretisch zu definieren vermochte.

Weiter ist an dem Kopfthema problematisch der innerliche Bau der beiden ersten Perioden, die beide je 11 Takte zählen. Ließe man die drei ersten Takte beider weg, so wären sie, wie man sofort sieht, ganz schlicht aufgebaute 8-taktige Sätze (4mal 2 Takte):

I: g^{+} | .. | .. | .. | .. | a^{6}_{4} | .. $\overset{+}{..}$ | d^{+} = Kadenz zur Dominante.
(2) (4) (6) (8)

II: f^{+} | .. | .. | .. | .. | g^{6}_{4} | .. $\overset{+}{..}$ | c^{+} = Kadenz zur Subdominante.
(2) (4) (6)

Ein neuer Nachsatz der 2. Periode zieht dann das endliche Fazit, indem er zur Haupttonart kadenziert:

c+.. | d$^6_4$ | .. + | g+
(6) (8)

Diese Möglichkeit, die drei Anfangstakte beider Perioden ohne Schaden der harmonischen Logik wegzulassen, offenbart uns deren Sinn. Sie haben nur den Zweck, den Grund zu legen, auf welchem sich die nachfolgende Periode aufbaut, sind also ausgesprochene Vorhänge, wie die bekannten vielberedeten Vortakte im Allegretto der 8. Symphonie und die B. Romberg so erbosenden in dem 2. Satze des F-dur-Streichquartetts Op. 59 I (vgl. auch unsere Bemerkungen zum Anfange der F-dur-Klaviersonate Op. 10 II, Bd. I, S. 302). Aber das Motiv dieser Vorhänge spielt im weiteren Verlaufe des ganzen Stücks eine dominierende Rolle (Nagel nennt es geradezu den Hauptgedanken). Die beiden Elemente, das antizipierend einsetzende | . und der Sechzehntelgang



(siebenfach auftaktig) sind tatsächlich die Keime, aus denen das gesamte Material des Tonstücks herauswächst. Nur das zweite Thema bringt dazu wirklich Neues. Nach erhaltenen Skizzen des Satzes zu schließen, ist das synkopische Vorausnehmen eines Tones, dem auf die schwere Zeit der Akkord der Begleitung folgt:



der eigentliche „Einfall" gewesen, von dem Beethoven ausging. Klavierpädagogen wissen den Erziehungswert des Satzes zu schätzen zur Austreibung der bekannten fehlerhaften Neigung des Nachklappens der rechten Hand

nach der linken, statt des akkuraten gleichzeitigen Anschlags. Da aber die erhaltene erste Skizze der Idee für Streichquartett notiert ist (Nottebohm „Ein Skizzenbuch B.s“ [1865] S. 33):



so hat Beethoven wohl nicht an die Bekämpfung dieses Fehlers gedacht, da beim Streichquartett der umgekehrte Fehler, das Nachklappen des Basses statt des präzisen Einsatzes sehr verbreitet ist. Jedenfalls ist aber das Motiv ein wertvoller Beitrag zur Ausbildung des rhythmischen Auffassungsvermögens, eine Vorstufe für die richtige Vorstellung von Synkopen ohne Markierung der schweren Zeit der Tongebungen, wie sie z. B. im ersten Satze von Op. 101 auftreten. Die Takte 7—8 von Periode I und 7—8c von Periode II stellen dieses Vorklappen mit den präzis anzuschlagenden Motiven unmittelbar zusammen, woraus ein guter Lehrer reichen Nutzen für die Technik seiner Schüler zu ziehen weiß. Große Vorsicht und Aufmerksamkeit erfordert die volle Geltendmachung des Halbschlusses auf d^+, den Periode III ziemlich gewaltsam auf die Ganzschlußbestätigungen von Periode II aufpfropft und 4mal bestätigt. Das Crescendo, das Beethoven zu Anfang des herabstürzenden Sechzehntelganges bei 7d vorgeschrieben hat, muß unbedingt ausgedehnt werden bis zur Erreichung der Dominantharmonie d^+, also noch einen Takt weiter über das die Tiefengrenze des Ganges bildende G. Auch wird eine geringe Verbreiterung des Vortrags Dienste leisten, diesen Takten die gebührende Bedeutung beizulegen:



Ist sich der Spieler der entscheidenden Bedeutung dieses Umwendens bewußt, so wird er sie auch dem Hörer vermitteln. Die breiten, vielfach bestätigten Halbschlüsse in den ersten Teilen der Sonatensätze bedeuten bei Beethoven stets die offene Tür für das zweite Thema, das ihnen in der Regel sofort anschließend folgt, z. B. in Op. 7; in anderen Fällen aber, wie hier, wo der Halbschluß nicht die Dominante der Tonart des zweiten Themas erreicht hat, bedarf es noch einer Korrektur, einer abermaligen Evolution vom ersten Thema aus, um zu dieser zu gelangen. Periode IV bringt daher, da der Halbschluß auf der Dominante der Haupttonart steht, nochmals den Kopfsatz, aber mit Halbschluß auf der Dominante von H-dur (fis^{+}) mit der Umdeutung Tp = °S—D (°h—fis^{+}), der ebenfalls mehrmals bestätigt wird, aber in knappster Weise, ohne den geräuschvollen Apparat der Sechzehntelpassagen.

Auch die Struktur des zweiten Themas ist wieder ein Problem. Nagel findet das nicht, da er vermutlich wieder glatt volltaktig liest und daher ganz normale viertaktige Gliederung findet und meint, es sei darüber „wenig zu sagen" (a. a. O. II S. 9). Da die Harmonie nur alle zwei Takte wechselt, so ist die Taktordnung wohl nicht:

T | .. | D | .. | T | .. | D | T
(2) (4) (6) (8)

obgleich das ganz hübsch mit den Zahlen auskommt; die in derselben Harmonie stecken bleibenden Zweitaktgruppen sprechen einem geläuterten rhythmischen Empfinden Hohn, noch mehr in Periode VI mit den natürlich ebenso zu lesenden:

Tp | D | T | (D) | Dp | Sp usw.
(2) (4) (6)

mit ihrem sequenzartigen Geschiebe offener Kadenzen ohne inneren Zusammenhang, ohne Koinzidenzen harmonischer und rhythmischer Schlußbildungen. Ein nicht

durch falsche Voraussetzungen irregeleitetes Ohr wird vielmehr fordern, daß die sofort kenntliche Wiederkehr des Anfangs des zweiten Themas nach 4 Takten mit einer Schlußwirkung erfolgt, d. h., daß der die Tonika wiederbringende 5. Takt bei seinem Eintritte metrisch einen hohen Rang, ein schweres Gewicht hat. Das bedeutet aber eben nichts anderes, als daß auch der Anfangstakt des Themas, auf den er antwortet, ein schwerer ist, d. h. als vierter gezählt werden muß. Gemäß unseren früheren Erfahrungen werden wir aber die Strecken, wo dieselbe Harmonie bleibt, teilen zwischen Anschlußmotiven und neuen Auftakten. Das führt auf die Zählweise, die ich in meiner Skizze der Analyse durchgeführt habe:

T | .. | D | .. | T | .. | D | T
(4) (6) (8=5)(6) (8)

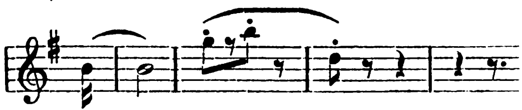
Damit sind alle Schwierigkeiten für den Fortgang beseitigt. Periode VII setzt dann glatt mit normaler Zählweise von 1 bis 8 an, erreicht auf 8 den Trugschluß fis⁷—g⁺ (= D ∓), der durch den Anhang 7a—8a zum Ganzschlusse korrigiert wird (h^{VII}—fis^{+}—h^{+}). Periode VIII ist ganz ebenso gebaut, und die Epiloge (Periode IX) schließen sich durchaus selbstverständlich an. Etwas Seltenes bringt der Rückgang vor der Reprise. Nämlich die beiden Noten h—d als Sondervorhang vor dem Kopfmotiv, welches wir ja selbst als Vorhang definieren mußten, also einen Vorhang vor dem Vorhange. Die Übereinstimmung mit dem a—cis zu Anfang des Adagio von Op. 106 ist aber so frappant, daß die Deutung nicht beanstandet werden kann:



Die auffällige Oberterztonart H-dur für das zweite Thema findet bereits in Periode VI ihre nachträgliche Erklärung

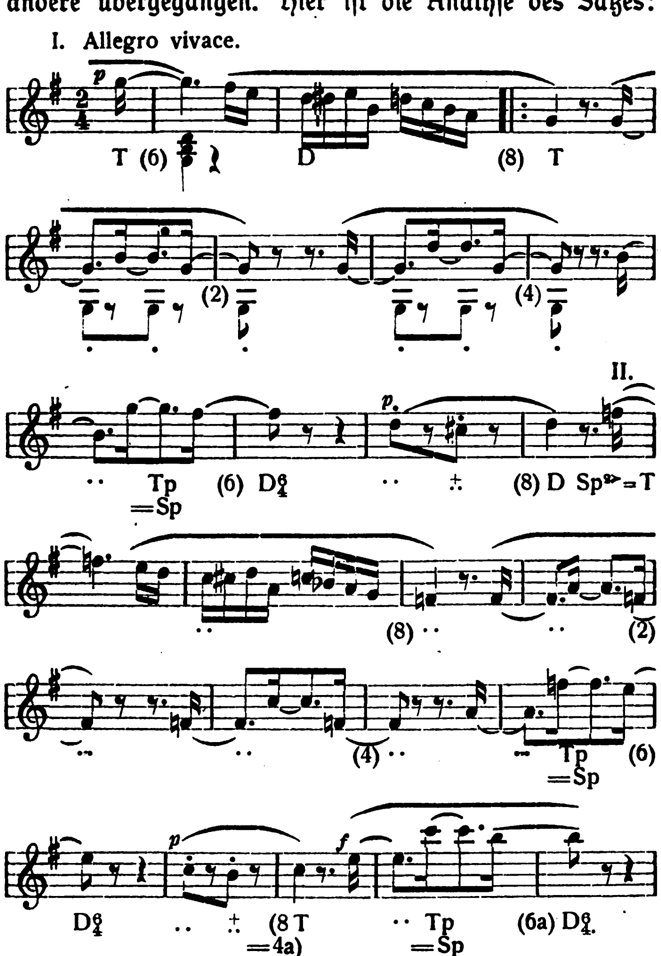
durch Verwandlung in H-moll, das als Parallele der Dominante leicht verständlich ist und die Stelle der Dominanttonart vertritt (ebenso in Op. 53: 1. Thema C-dur, 2. Thema zuerst E-dur, dann E-moll). Daß die Epiloge noch einmal ein Motiv in H-dur zwischen das H-moll mischen, gibt eine Wirkung von rührender Naivität.

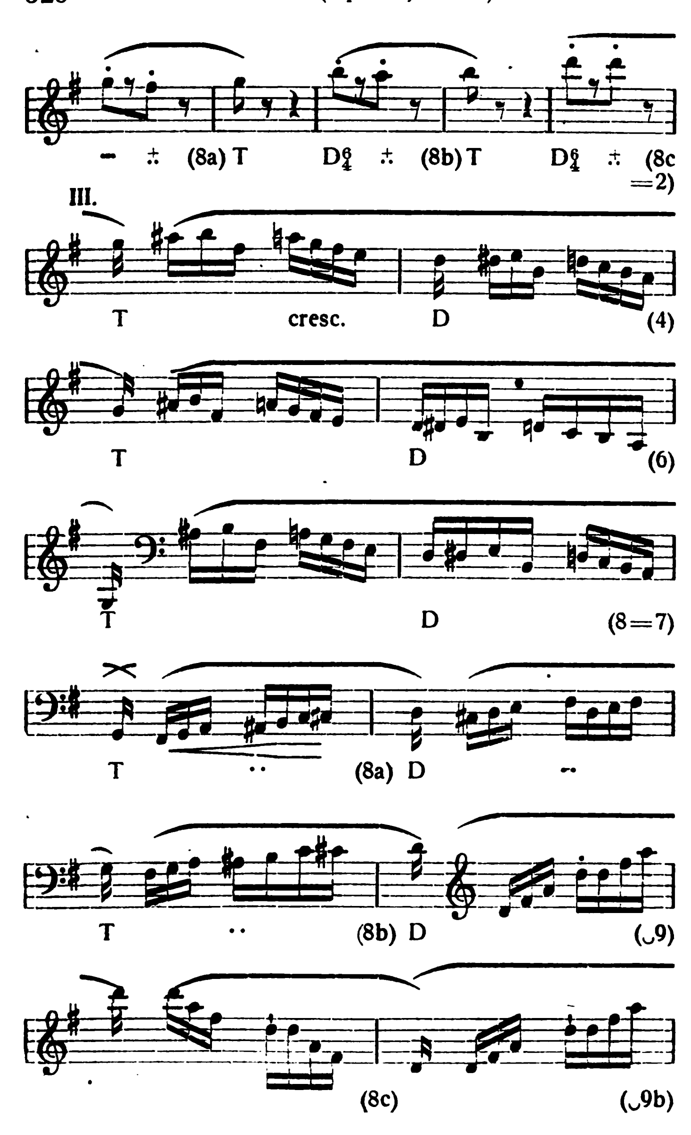
Die Durchführung (Periode X—XIV) durchläuft unter Verarbeitung der beiden Motive des Kopfthemas die Tonarten C-dur, C-moll (^{0}S) [c^+—f^+], B-dur (Parallele der Variante), C-moll, D-moll (^{0}D), das sich in breit dargelegtes D-dur (D^+) verwandelt und mit der kleinen None es ein harmloses Spiel treibt (bei VII, 1 [NB] schlägt sie mitten in den Akkord hinein). Der 3. Teil (Wiederkehr der Themen) verläuft durchaus normal. Der Schluß von Periode XV bringt statt des Halbschlusses auf fis$^+$ den auf h$^+$, da das 2. Thema nun in E-dur folgen soll, das sich dann in E-moll wandelt (Parallele) und zuletzt der Haupttonart G-dur weicht. Die Epiloge (Periode XX) mischen zwei Takte G-moll unter das G-dur. Eine Coda bringt noch einmal das Kopfmotiv, führt aber zuerst den Sechzehntelgang desselben weiter bis zum Halbschluß auf d$^+$ und bringt erst dann eine neue Verwertung des synkopischen Hauptmotivs. Dazu ist eine Bemerkung einzuschalten. H. G. Nägeli, der erste Herausgeber der Sonate, hatte nach den ersten 4 Takten nach der Fermate auf 5b eigenmächtig 4 Takte hineinkomponiert:

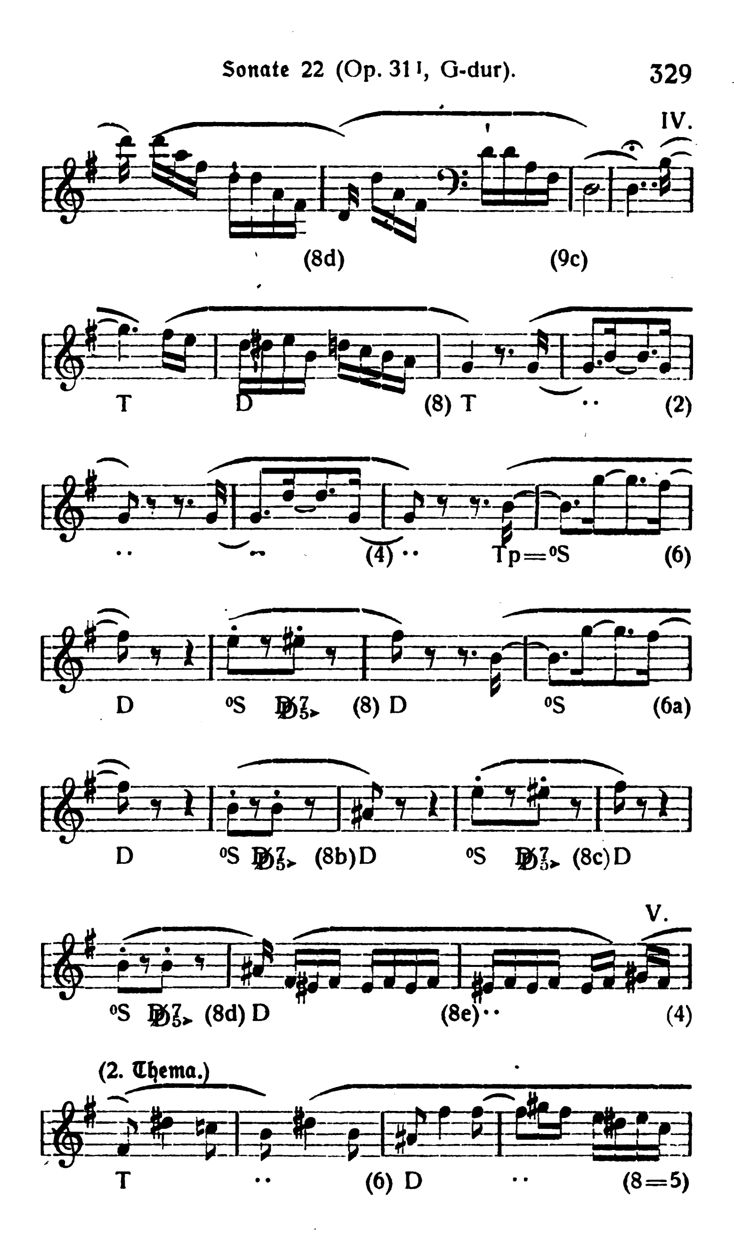


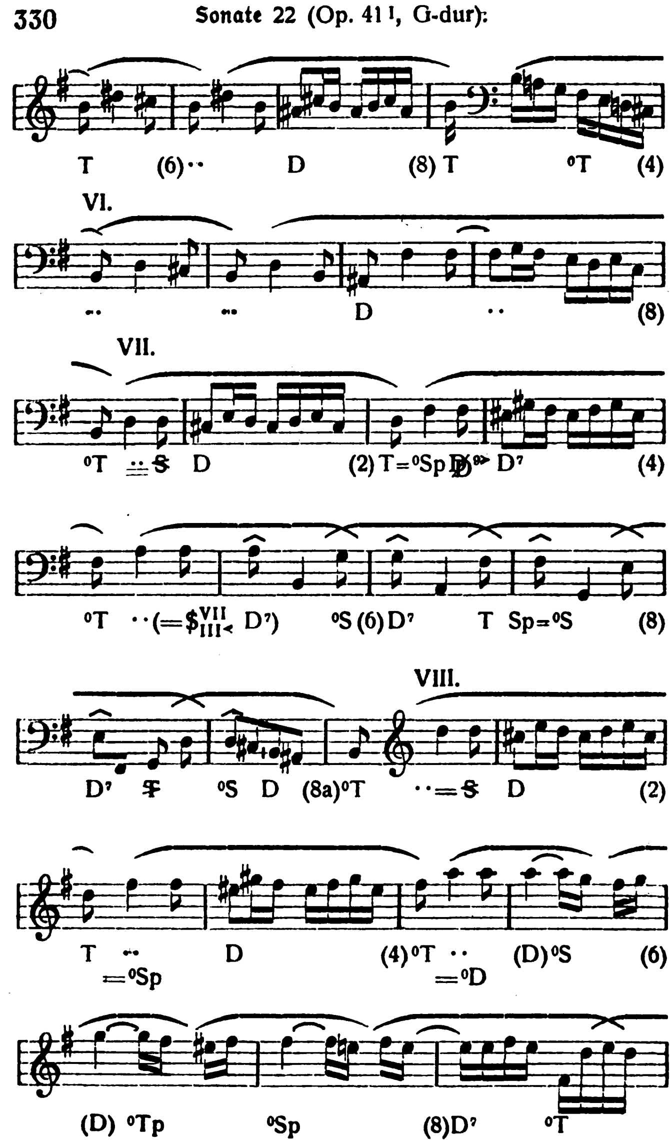
gewiß in dem guten Glauben, daß sie eigentlich hineingehörten, hat aber damit Beethovens höchsten Zorn erregt, so daß derselbe einen Nachstich bei Simrock in Bonn veranlaßte, den er als „Édition très correcte“ legitimierte (vgl. Thayer, Beethoven II, S. 356, den höchst ergötzlichen Bericht von Ferdinand Ries). Das pedantische Einschiebsel vernichtete verfrüht die Spannung,

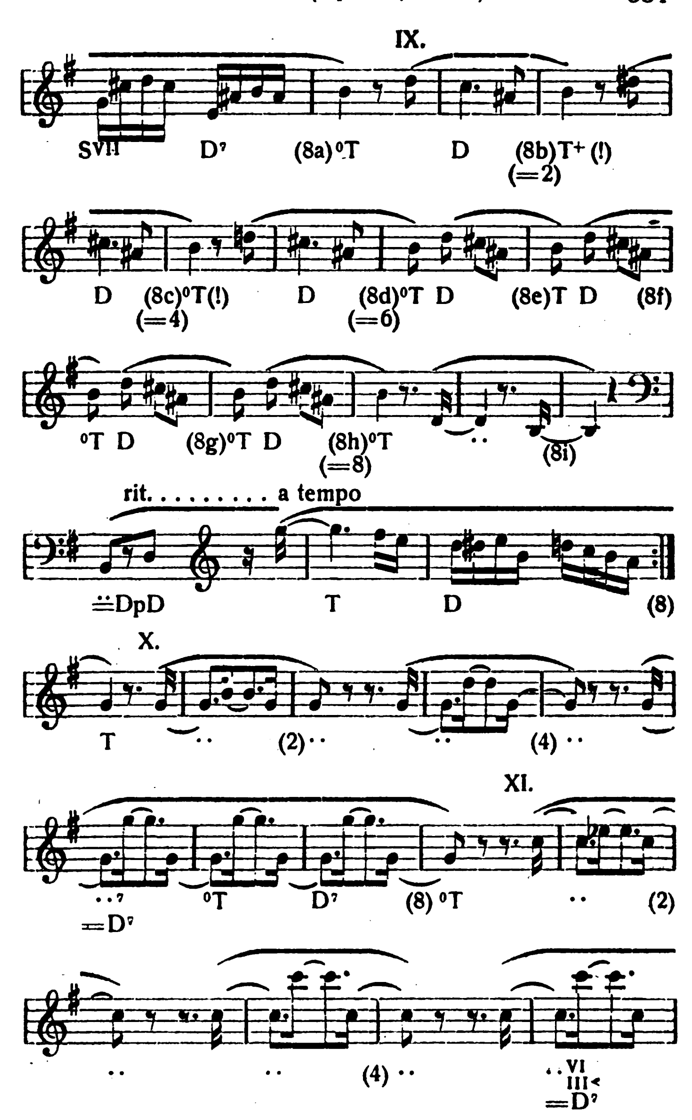
welche das Festhalten des Halbschlusses auf d^+ beabsichtigte, und die erst die beiden Schlußsätze der Coda (XXII—XXIII) lösen, ist daher natürlich zu streichen; dasselbe war aber aus Nägelis Ausgabe s. Zt. auch in andere übergegangen. Hier ist die Analyse des Satzes:

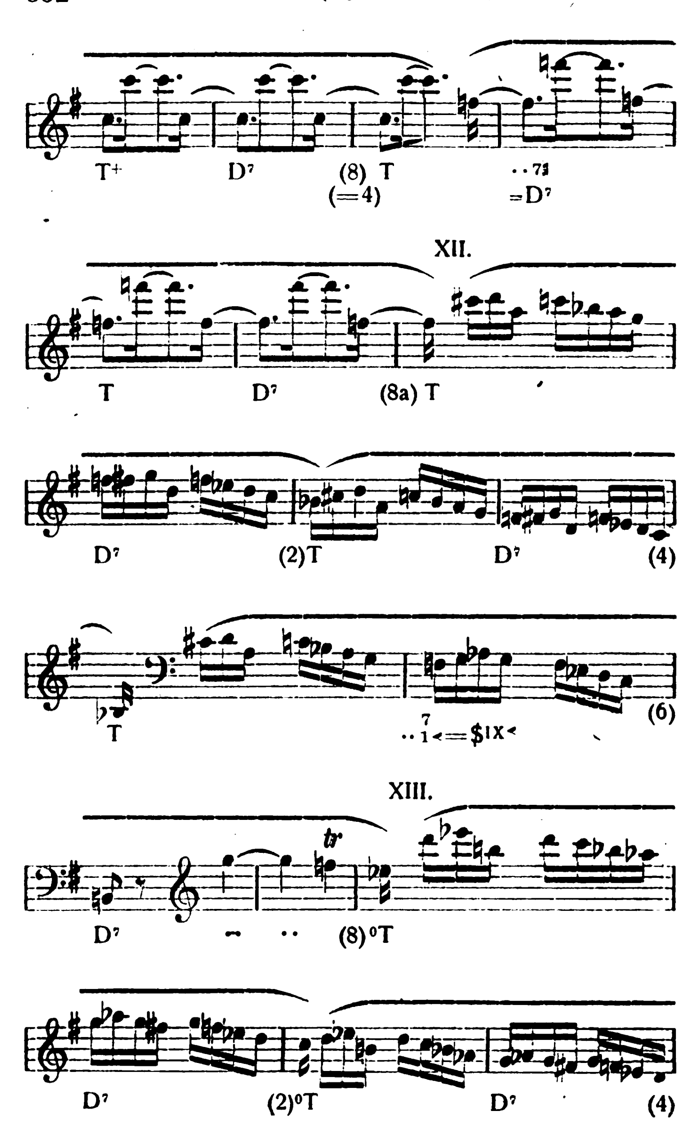


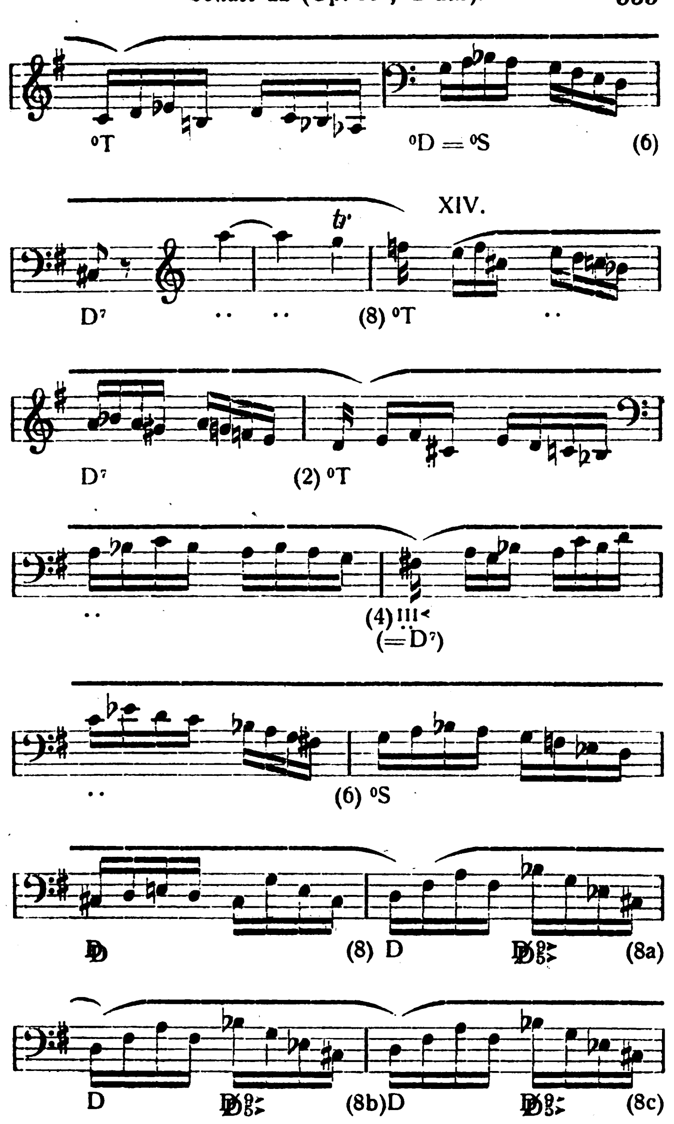

– ∴ (8a) T D6/4 ∴ (8b) T D6/4 ∴ (8c =2)
III.
T cresc. D (4)
T D (6)
T D (8=7)
T .. (8a) D ..
T .. (8b) D (◡9)
(8c) (◡9b)


IV.
(8d)
(9c)
T
D
(8) T
(2)
(4)
Tp = ⁰S
(6)
D
⁰S
(8) D
⁰S
(6a)
D
⁰S
(8b) D
⁰S
(8c) D
V.
⁰S
(8d) D
(8e)
(4)
(2. Thema.)
T
(6) D
(8 = 5)

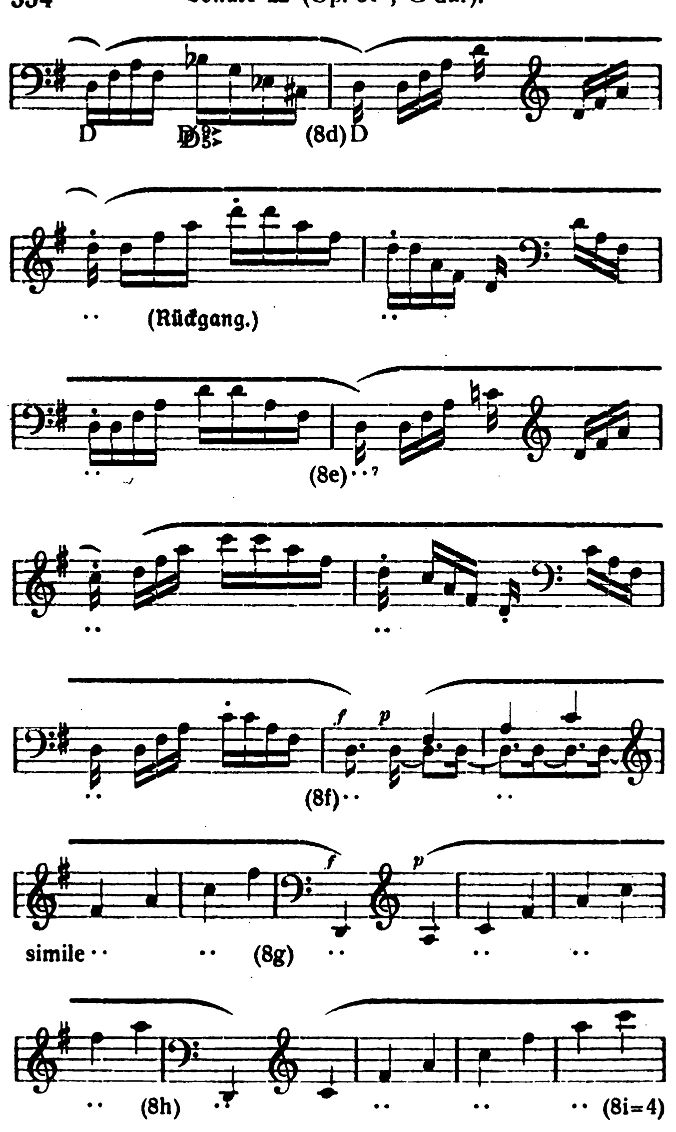

T (6).. D (8) T °T (4)
VI.
.. .. D .. (8)
VII.
°T S D (2) T=°Sp D D⁷ (4)
°T ..(=S VII III D⁷) °S (6) D⁷ T Sp=°S (8)
VIII.
D⁷ °S D (8a) °T ..=S D (2)
T .. =°Sp D (4) °T .. =°D (D) °S (6)
(D) °Tp °Sp (8) D⁷ °T

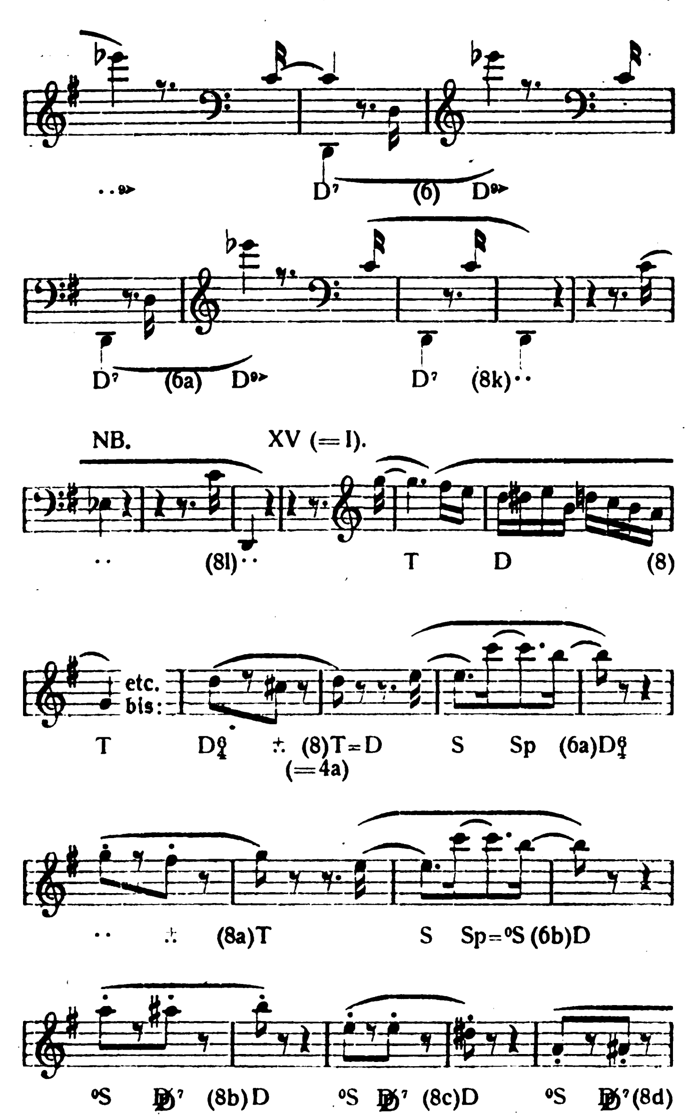

IX.
SVII D7 (8a) 0T D (8b) T+ (!) (=2)
D (8c) 0T(!) (=4) D (8d) 0T D (8e) T D (8f) (=6)
0T D (8g) 0T D (8h) 0T (=8) (8i)
rit. . . . . a tempo
DpD T D (8)
X.
T (2) (4)
XI.
=D7 0T D7 (8) 0T (2)
(4)
VI
III<
=D7

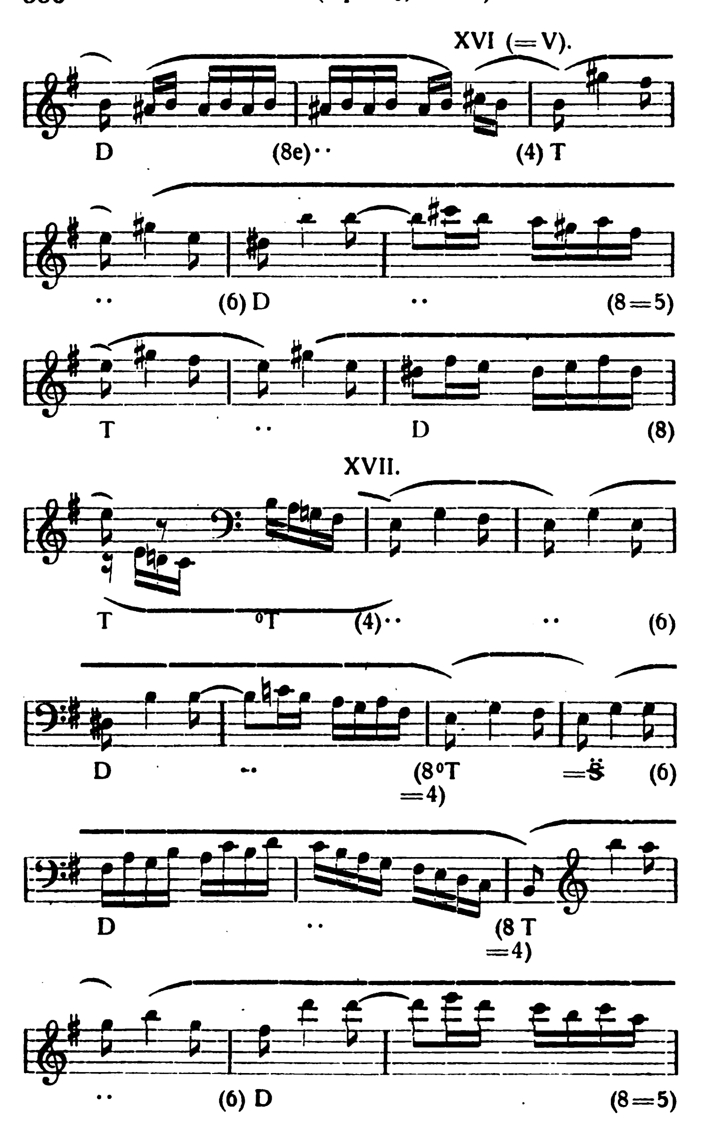

T+
D7
(8) T
(=4)
=D7
XII.
T
D7
(8a) T
D7
(2)T
D7
(4)
T
(6)
XIII.
D7
(8) 0T
D7
(2)0T
D7
(4)

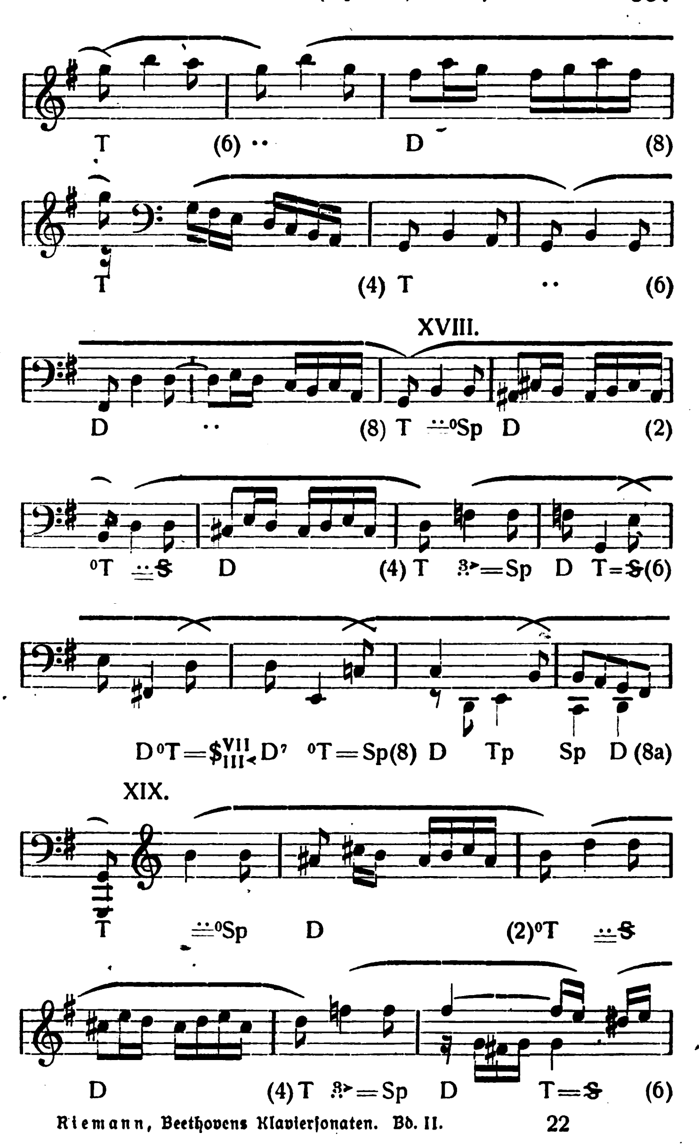


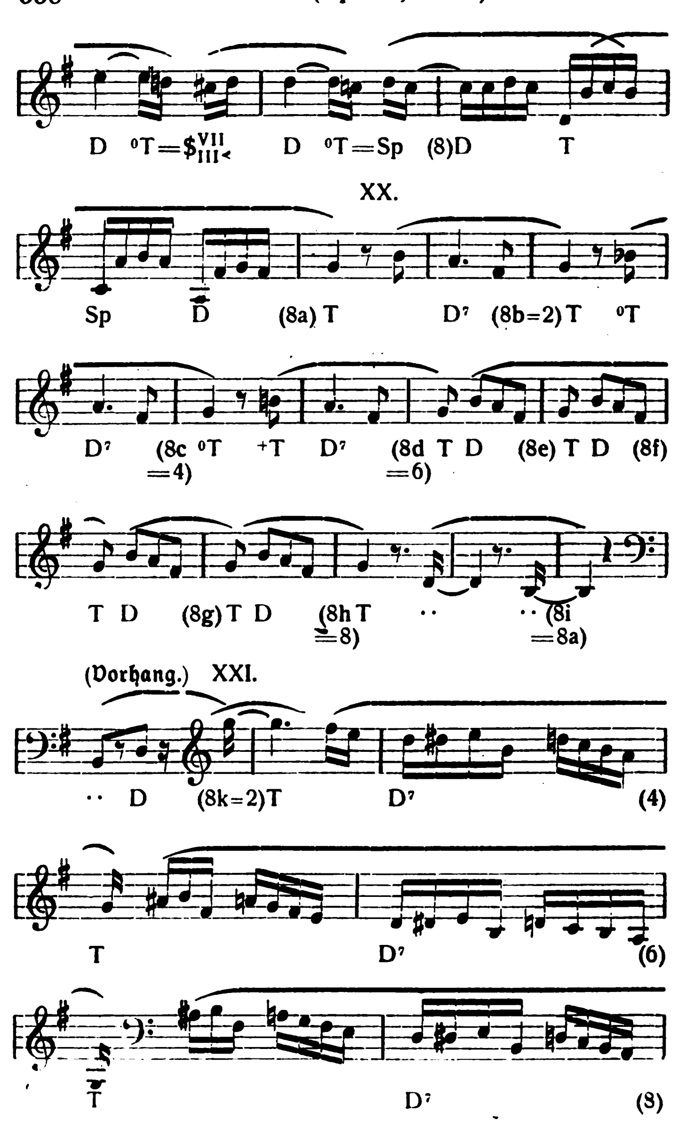
⁰T
⁰D = ⁰S
(6)
XIV.
D⁷
(8) ⁰T
D⁷
(2) ⁰T
(4) III<
(= D⁷)
(6) ⁰S
(8) D
(8a)
D
(8b) D
(8c)

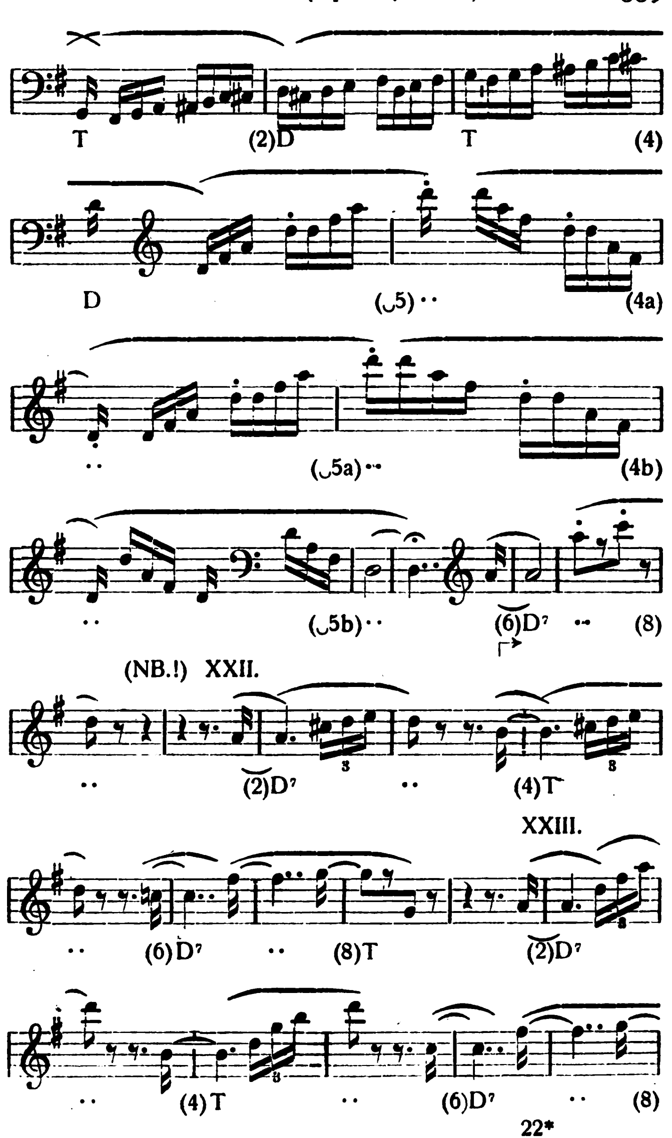

D
D
(8d) D
(Rückgang.)
(8e)
(8f)
f
p
simile
(8g)
(8h)
(8i=4)

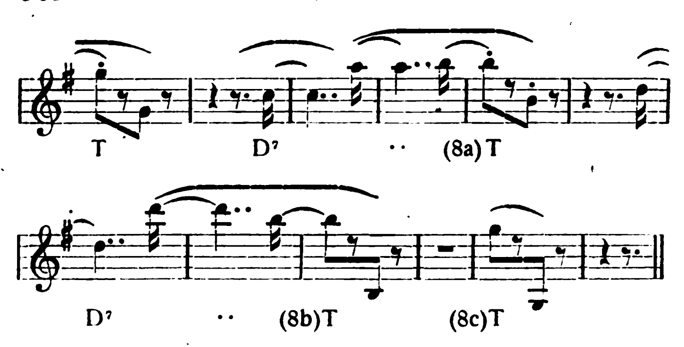

D7 (6) D
D7 (6a) D D7 (8k)
NB. XV (=I).
(8l) T D (8)
etc. bis:
T D (8)T=D (=4a) S Sp (6a)D
(8a)T S Sp=°S (6b)D
°S D7 (8b) D °S D7 (8c)D °S D7 (8d)


XVI (=V).
D
(8e)··
(4) T
··
(6) D
··
(8=5)
T
··
D
(8)
XVII.
T
⁰T
(4)··
··
(6)
D
··
(8⁰T
=4)
=S̈
(6)
D
··
(8 T
=4)
··
(6) D
(8=5)


T (6) D (8)
T (4) T (6)
XVIII.
D (8) T ⁰Sp D (2)
⁰T D (4) T Sp D T (6)
D ⁰T D⁷ ⁰T = Sp (8) D Tp Sp D (8a)
XIX.
T ⁰Sp D (2) ⁰T
D (4) T Sp D T (6)


D °T=$VII III< D °T=Sp (8)D T
XX.
Sp D (8a) T D7 (8b=2) T °T
D7 (8c =4) °T +T D7 (8d =6) T D (8e) T D (8f)
T D (8g) T D (8h T =8) .. .. (8i =8a)
(Vorhang.) XXI.
.. D (8k=2)T D7 (4)
T D7 (6)
T D7 (8)


T (2)D T (4)
D (5) (4a)
(5a) (4b)
(5b) (6)D7 (8)
(NB.!) XXII.
(2)D7 (4)T
XXIII.
(6)D7 (8)T (2)D7
(4)T (6)D7 (8)

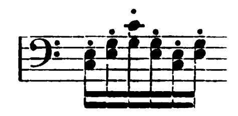


Der zweite Satz, ein Adagio grazioso C-dur 3/4 zeigt eine der Rondoform angenäherte erweiterte Liedform. Der erste Teil (A) umfaßt die Perioden I—IV, die der dritte Teil getreulich wiederbringt (Per. VIII—XI), der Mittelteil (B, Per. V—VII) ist ein Trio in As-dur mit breit ausgeführtem Rückgange. Eine Coda (Per. XII) schließt den Satz. Der durch seine breiten Triller auffällige Kopfsatz kehrt 3mal verziert wieder (IV, VIII, XI) und wird auch gegen Ende der Coda noch einmal angedeutet. Da aber Periode II (bzw. IX) nur eine Wiederholung von I (VIII) mit Verlegung der Melodie in den Baß ist, so beherrscht das Kopfthema in eminentem Maße das ganze Stück und gibt demselben ein rondoartiges Gepräge. Der Satz gehört wieder zu den Staccatostudien Beethovens, auf die ich schon mehrmals hinwies. Gleich die gitarrenartige Akkordbrechung der Mittelstimme zu Anfang:



zeigt das deutliche Bestreben, das Pianoforte als Ersatz der Lauteninstrumente vorzuführen, als Erben des Cembalo. Das meint wohl Lenz, wenn er sich dagegen verwahrt, daß dieses Staccato „nicht das Pizzicato eines

Orchesters vertritt, sondern durchaus der Natur des Klaviers angemessen ist". Bei der verzierten Wiederholung des Kopfsatzes (Per. VIII) wird das Staccato-Akkompagnement zweistimmig:



und stellt an die Technik des Spielers höhere Anforderungen, besonders auch bezüglich des Fingersatzes (Wechselfinger: $\substack{3\\5}\ \substack{2\\4}\ \substack{1\\3}\ \substack{4\\2}\ \substack{3\\5}\ \substack{2\\4}$ statt des auf Oktavgriffe berechneten $\substack{4\\5}\ \substack{2\\4}\ \substack{1\\2}\ \substack{2\\4}\ \substack{4\\5}\ \substack{2\\4}$, welches das Staccato gefährdet. Reines Staccatissimo erfordert vor allem die 2. Periode des Trioteiles (Per. VI). Natürlich ist mit peinlichster Sorgfalt das von Beethoven vorgeschriebene Legato einzelner Töne und Tongruppen zu beachten, welches dem Staccato immer neue Folie gibt. Auch das mit $\widehat{. . . .}$ angezeigte Portato hebt sich prächtig ab gegen das wirkliche Legato und Staccato, ebenso das leicht prickelnde Leggiermente der Verzierungen des Kopfthemas in Periode II. Für die beiden mit kleinen Noten ohne Takteinteilung geschriebenen Kadenzen, die am Ende von Periode III und X zum Kopfthema zurückleiten, habe ich eine leicht verständliche und bequem memorierbare Gliederung angedeutet, die natürlich nicht streng taktmäßig gemeint ist, aber doch immerhin eine Orientierung für den Verlauf des Nachsatzes bilden kann. Daß dieselbe die Akkordtöne g^1 h^1 d^2 g^2 h^2 d^3 f^3 als Stützpunkte des Rhythmus heraushebt, halte ich für durchaus geboten. Die Innenpausen von IV, 5 seien besonders liebevoller Beachtung empfohlen; ihre Nichtbeachtung hätte wieder die bekannte Folge, daß die kleinsten Motive zusammenhangslos nebeneinander ständen:



Das Verkehrte einer solchen Deutung bringt man sich am besten zum Bewußtsein durch das in die Stelle hineinführende Motiv:



dessen Endnote doch selbstverständlich das e^2 ist und nicht das c^3, das vielmehr nur dem Zwecke dient, die weiter ansteigenden Noten, die an das e^2 anschließen (f^2, g^2, gis^2, a^2) zu erobern. Selbst der Doppelschlag erscheint mir als Endung gewaltsam und lästig gurgelnd. Anders in der reich verzierten Wiederkehr der Stelle vor Periode XII, wo der Doppelschlag als Endung unentbehrlich wird:



und wo die ruhigeren Triolen e c h (3) und f c h (3) schon durch Reinecke richtig herausgestellt sind (a. a. O. S. 55). Stellt man sich die dekolorierte Grundlage der beiden Stellen so vor:



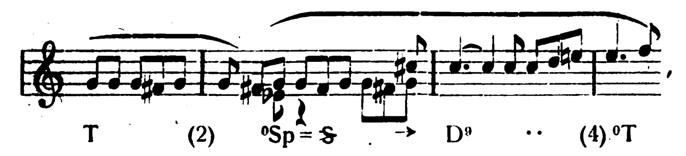
so wird wohl auch der rhythmisch minder Geschulte die beiden verzierten Stellen zu bewältigen vermögen, ohne in den c^3 Endnoten zu sehen.

Eines erklärenden Wortes bedarf noch Periode III. Zunächst ist gleich fraglich, wo dieselbe eigentlich beginnt. Offensichtlich ist nur, daß die Erreichung des Halbschlusses auf g^+ ihren eigentlichen Inhalt bildet, und daß dieser

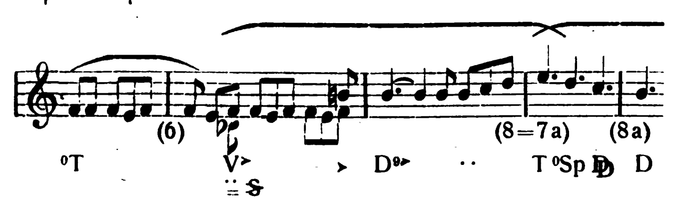
Halbschluß auf einen in höherem Grade schweren Wert (4. oder 8. Takt) erfolgen muß. Der Schluß von Periode II ist zweifellos:



Aber wie ist der Fortgang zu verstehen? Versteht man ihn als Anfang von Periode III, so ist man genötigt, 3=taktige Gliederungen anzunehmen:



da die folgenden 3 Takte diese ersten drei eine Stufe tiefer nachbilden:



Dann erreicht aber der 8. Takt den Halbschluß auf g^{+} nicht, und es bedürfte der Rückdeutung des 8. Taktes zum 7., um ihn zu erreichen. Nicht leichter, sondern noch schwerer verständlich wäre die Annahme zweier wirklichen Takttriolen (◡ ◡ –, ◡ ◡ –):

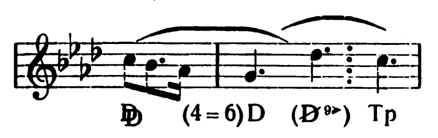
T | ·· °Sp = S | D$^{9>}$ .. | °T .. | .. V> = S | D$^{9>}$ .. | T Sp D | D
(2) (4=3) (4a)

Wesentlich einfacher und leichter verständlich ist aber die Annahme, daß an den Schluß von Periode II zunächst eine 1=taktige Schlußbestätigung angehängt ist und erst dann (mit dem Eintritt des es der °Sp) der neue Satz beginnt. Diese Auslegung bedingt dann natür=

lich für die Nachbildung die Annahme eines Anschluß-motivs an den 2. Takt. Unerläßlich bleibt auch dann die Rückdeutung des 4. Takts zum 3., zur Erreichung des Halbschlusses auf einen schlußfähigen Wert. Das ist die Deutung, welche meine Analyse empfiehlt. Die an IX und II angehängten Anschlußmotive haben aber die engste Verwandtschaft mit Vorhängen der II, S. 125 besprochenen Art, und mir scheint, daß erst diese Erkenntnis den Sinn der Bildung vollständig enträtselt. Der Trioteil in As-dur (Per. V—VII) kontrastiert außer durch die Tonart auch durch die Bewegungsart gegen den Hauptteil. Während dieser in der Melodie längere und kürzere Notenwerte mischt und in der Begleitung fast durchweg Achtel (im Adagio!) festhält, steigt in Periode V zunächst die Melodie breit und feierlich in punktierten Vierteln im Akkord herab, während die Begleitung die erregt pochende Sechzehntelfigur:

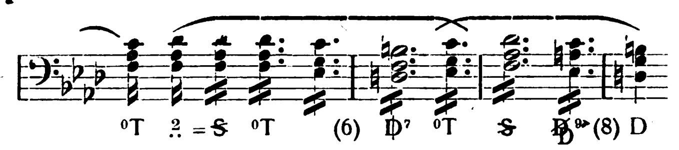


festhält. In Periode VI aber wird die diatonische Sechzehntelbewegung in der Melodie herrschend. Die Harmonie aber wechselt nur alle 2 Takte. Es bleibt daher der Eindruck großer Breite und Feierlichkeit unverändert. Periode V umfaßt nur 3 Zweitaktgruppen, d. h. Vordersatz und Nachsatz sind verschränkt mit (4 = 6), welche Umdeutung durch ein Anschlußmotiv plausibel gemacht wird, das den Halbschluß in einen Trugschluß verwandelt:



Periode VI bringt nach dem von As-dur nach F-moll übergetretenen Nachsatze einen zweiten Nachsatz, der zum Halbschlusse auf g+ zurücklenkt und fürs Auge schnelleren

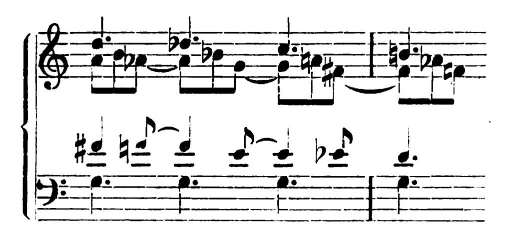
Harmoniewechsel und auch durch Lagenwechsel ein wenig Unruhe in die Melodieführung bringt, aber dennoch die erhabene Breite und Großzügigkeit wahrt, da nämlich die Grundlage eine schlichte diatonische Folge von Sextakkorden in fallender Richtung bildet:



Bei den weiter folgenden Bestätigungen des Halbschlusses erscheint auf VI, 8c die schon früher besprochene chromatische Folge verminderter Septimenakkorde ohne Modulation:



Ihr Erkennen ist durch Chromatik und Überbindungen in den Mittelstimmen etwas erschwert:



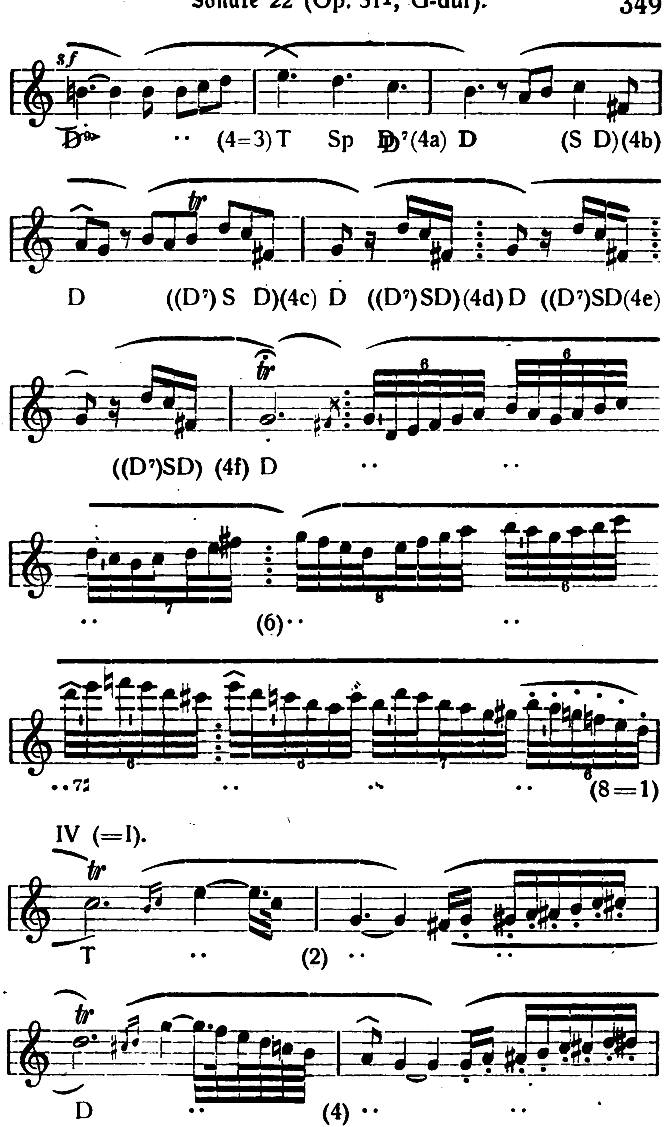
Das als Orgelpunkt durchgehaltene g des Basses vermehrt zwar die Dissonanz, erleichtert aber das Verstehen des tonalen Sinnes. Marx und Lenz finden das Adagio von Op. 31^{I} „italienisch". Marx (Anleitung S. 122) sagt: „Nicht etwa Nachklang Rossinischer oder sonstiger italienischer Werke, sondern ideale Darstellung aller dieser Süßigkeit, Hingegebenheit und Erregsamkeit, die man sich unter Hesperiens Himmel vereint denkt. Was später

— denn die Sonaten sind 1802 oder 1803 geschrieben — Rossini zu erreichen getrachtet und in den glücklichsten Momenten erreicht hat, diesen Verein von Süßigkeit und anmutigster Koketterie, das hat Beethoven hier schon glücklich vereint." Nach Lenz (S. 160) ist Beethoven in dem Adagio der G-dur-Sonate Op. 31[I] ein anderer Mensch, „ein eleganter Modekomponist, der sich gesättigtem Wohlklange, man möchte sagen, italienischen Gelüsten überläßt". Daselbst S. 161 nennt er den Satz einen phantasieartigen Erguß im eleganten Stile („im französischen" würden die Bachs sagen). S. 163 nennt er die Undezimolen über den Sextolen der Begleitung von Periode XI, 6 einen „wahren Klavierschwindel, mit dem man bei Hummel eingekehrt zu sein glaube", und die Trillerstelle zu Anfang der Coda (XIII, 1—2) eine „Instrumental-Limonade, mit der sich Beethoven einen Klavierspaß macht". Sie schiene ihm „der jedesmaligen letzten Opernkavatine anzugehören". Dagegen weist Reinecke auf die Ähnlichkeit des Kopfthemas mit der Arie: „Mit Würd' und Hoheit angetan", in Haydns „Schöpfung" hin. Sicher ist, daß dieses Adagio wieder einen gewaltigen Schritt vorwärts in der Ausbildung der Geschmeidigkeit und Ausdrucksfähigkeit der Klavierfiguration bedeutet. Es zeigt sich darin besonders den F-dur-Variationen Op. 34 und dem G-dur-Rondo Op. 51[II] innig verwandt. Selbst Lenz kann doch nicht umhin, mitten in seinen Schmähungen des Satzes S. 161 zu bemerken: „Daß unsere moderne Klavierornamentik diesen inmitten einer wilden (!) Sonate versteckten höchst eleganten Satz eigentümlicher, in Beethoven auffälliger Filigranarbeit hat, ist bis jetzt in allen speziellen Werken über das Klavier (Schulen, Méthodes) übersehen worden. Keineswegs ist die Ornamentik Hummels in den lackierten Adagios dieses Komponisten etwa eine selbständigere Behandlung des Instruments. Das Beethovensche Adagio ist glatt, lackiertes Leder ist es nicht!" Dem kann man rückhaltslos beistimmen. Hier ist die Skizze der Analyse, die weitere Erklärungen entbehrlich macht.

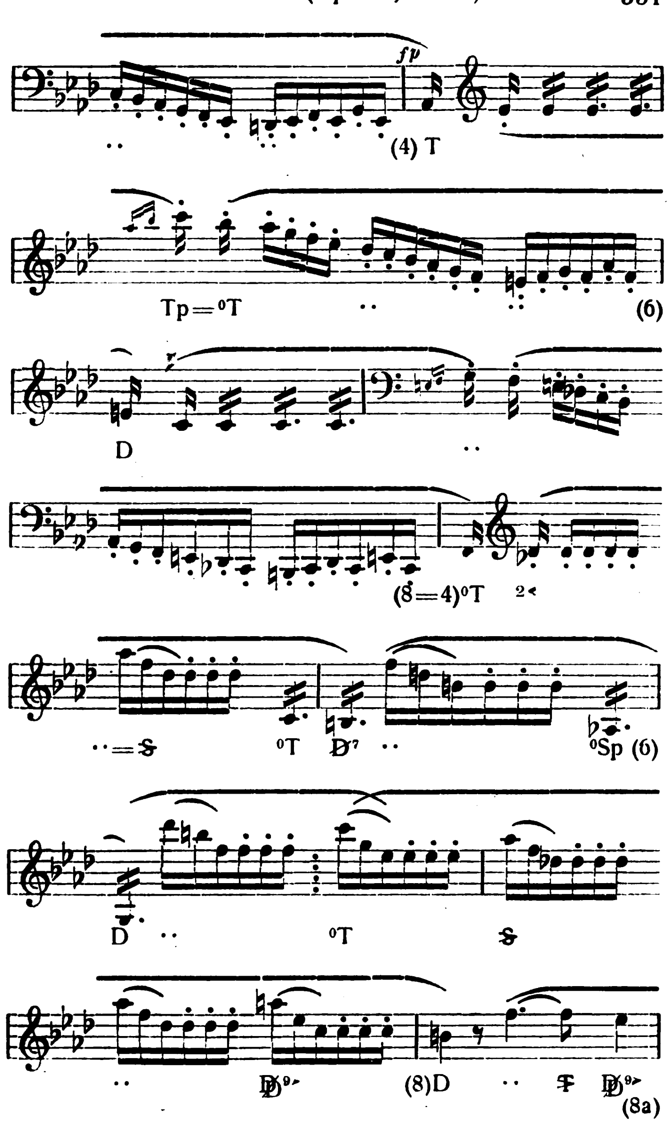
Adagio grazioso.




tr
D7
(4)
6
6
6
T
Tp=Sp
(6)
D$^{6+}_{4}$
T
Sp
3
D$^{6}_{4}$
(8)
T
(8a)
III. cresc.
8 f
°Sp=S
D9>
(2)
cresc.
°T
(2a)
V>=S

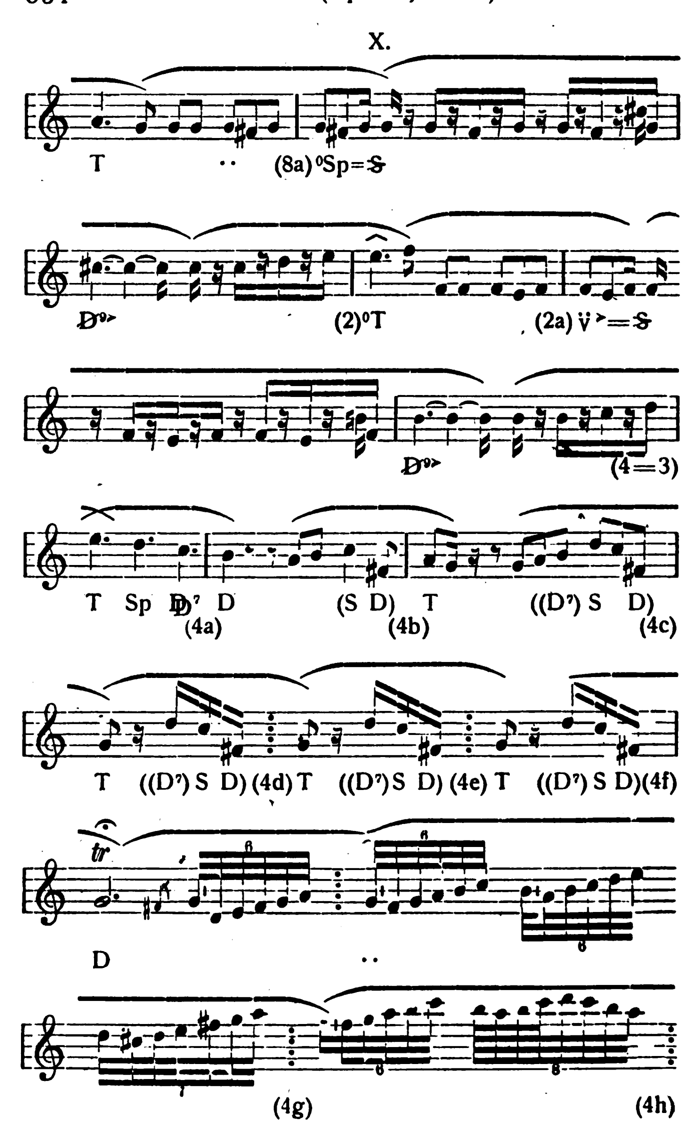

sf
D⁹ᵇ •• (4=3) T Sp D⁷(4a) D (S D)(4b)
D ((D⁷) S D)(4c) D ((D⁷)SD)(4d) D ((D⁷)SD(4e)
tr
((D⁷)SD) (4f) D •• ••
(6)•• ••
••7 •• •• •• (8=1)
IV (=I).
tr
T •• (2) •• ••
tr
D •• (4) •• ••

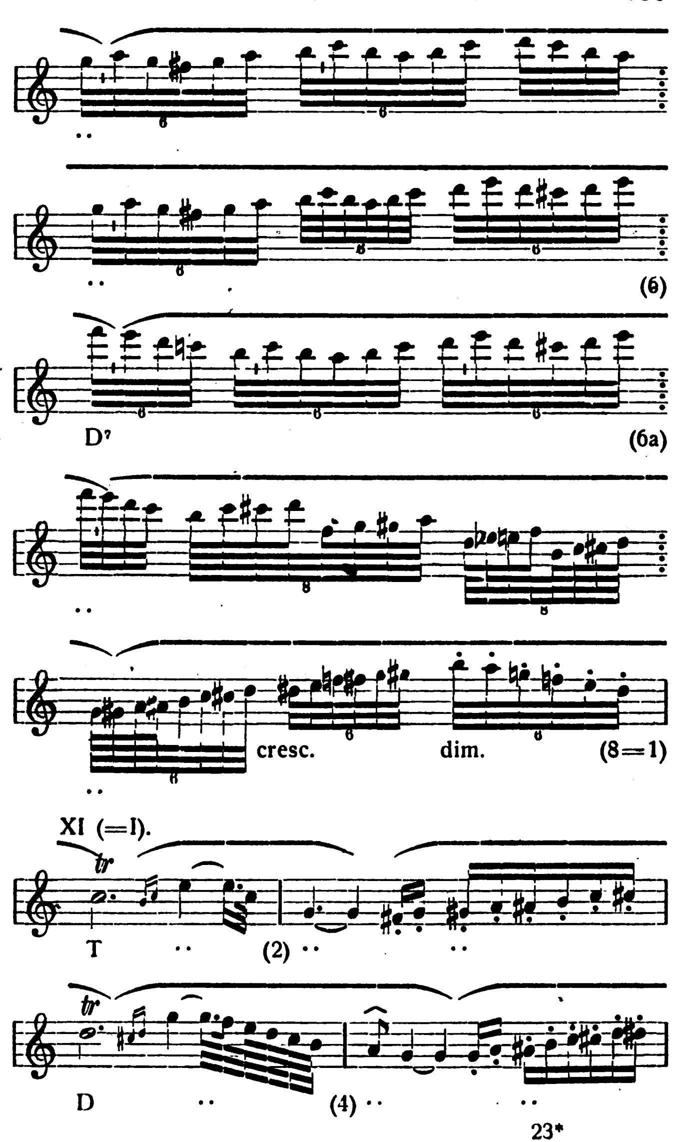

T
S
T
(6) S
T
Dp
V.
pp
T
(2) S
D (D9>) Tp
Sp
(8)
VI.
T
fp
(2)
D
fp


fp
(4) T
Tp = ⁰T
(6)
D
(8 = 4)⁰T
⁰T
⁰Sp (6)
D
⁰T
(8)D
(8a)


D
(8b)
(8c)
VII (Rückgang).
D⁷
⁰T
(8d)D+
(2)
D
D(4)
(6)
D
S+
Sp
(8=1)
VIII (=I).
tr
T
(2)
tr
D
(4)
T
S
T(6)
S


(8)T
D
IX.
tr
T
(2)
tr
D
(4)
T
Tp=Sp
(6)D
T
Sp
D6/4
(8)


X.
T
(8a) 0Sp=S
(2)0T
(2a)
(4=3)
T Sp D7 D
(4a)
(S D) T
(4b)
((D7) S D)
(4c)
T ((D7) S D) (4d) T ((D7) S D) (4e) T ((D7) S D)(4f)
tr
D
(4g)
(4h)


6
6
6
6
6
(6)
D7
6
6
6
(6a)
6
8
6
cresc.
6
dim.
6
(8=1)
XI (=I).
tr
T
(2)
tr
D
(4)



T
S
T
(6) S cresc.
f
decr.
D
(8)
XII (Coda).
tr
T
D7
D7
(2)
tr
(D7)
S
(2a)
sf
D
(4)

T .. .. D⁷ D+(6)

(D⁷) S(6a).. .. D$^6_4$

.. +. (8=6) T

D⁷ (8a=6a) T

D⁷ (8b) T .. D⁷ (8c)

T .. D⁷ (8d) T .. (8e)



Der dritte (letzte) Satz ist ein Rondo, Allegretto ₵ in 24 Perioden, nämlich:

I.—IV. (Rondo): I: 1—8, II: 1—8, III (=I): 1—8, IV (=II): 1—8 (in G-dur), bei III—IV Melodie im Baß.

Erstes Couplet (V—VII): V: 1—6, 5a—6a, 7—8 (nach D-dur, Halbschluß auf a^+), VI (2. Thema in D-dur): 1—8, 8a, 8b (=2), VII: 2—8, 5a—8a, 7b—8b, 7c—8c (Epiloge und Rückgang).

Rondo^2 (VIII—IX): VIII: 1—8, IX: 1—8 (in G-dur).

Zweites Couplet (Minore, X—XIII): X: 1—6, 5a—8 (=5), 5b—8a, 5c—8b, 5d—8c (in G-moll und Es-dur), XI: 1—8 (in Es-dur und C-moll), XII: 1—4, 6—8 (in C-moll, F-moll, B-moll), XIII: 1—8, 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c (in As-dur und G-moll, Halbschluß auf d^+).

Rondo^3 (XIV—XVII = I—IV, in G-dur).

Drittes Couplet (= zweites Couplet, XVIII—XX = V—VII): XVIII = V, aber ohne Modulation, mit Halbschluß auf d^+: 1—8, 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c, XIX (= VI, 2. Thema in G-dur): 1—8, 8a, 8b (= 2), XX, (= VII, Epiloge): 2—8, 5a—6a, 5b—6b, 5c—6c, 5d—6d, 6e, 6f, 7—8 (=2).

Coda (Rondo^4, XXI—XXIV): 1—2, 2a, 3—4, 4a, 5—6, 6a, 7—8, 8a, 8b, 8c, 8d, 8e, 6—8f (=1).

XXII: 1—2 [▬ | ▬] 3—4 (Adagio) [▬ | ▬], 5—6 [▬ | ▬], 7—8 (=4, Adagio Takttriole), 5—8 (=2).

XXIII: 2—8, 7a—8a, 7b—8b.
XXIV: 1—8, 8a, 8b, 4—8c, 7—8d, 7—8e.

Die Gliederung des Stücks ist weniger offen zu Tage liegend als in anderen Rondos Beethovens, weil die Couplets zum Teil mit Motiven des Rondo-Themas (I—IV) gearbeitet sind und daher weniger scharf sich abheben. Ein wenig verwirrt schon, daß das Rondo-Thema vier Perioden umfaßt und zwar in der Ordnung a b a b (III = I, IV = II) anstatt der sonst gewöhnlichen a b a. Trioartig kontrastierend setzt keins der drei Couplets ein, nur das zweite Couplet hebt sich etwas stärker ab dadurch, daß es in der Variante G-moll anhebt. Aber dafür ist sein Thema der Kopfsatz des Rondo, der imitierend verarbeitet ist, so daß die Wirkung einer Durchführung entsteht, der auch die Wanderung durch eine Reihe entfernterer Tonarten entspricht (Verwandtschaftskreis der Variante, aber ausgreifend bis zu B-moll und As-dur). Der Sonatenform entspricht auch, daß das dritte Couplet Teile des zweiten Couplets, die dort in der Dominante standen, in die Haupttonart transponiert wiederbringt. Man kann Periode VI als das 2. Thema ansehen (in D-dur), das als Periode XIX in G-dur wiederkehrt; dasselbe nimmt die Triolenbewegung auf, die zuerst Periode II des Rondos gebracht hat, die dann auch in Periode VII bleibt und sogar beim Wiedereintritt des Rondothemas (VIII) noch eine Weile weitergeht (man beachte aber, daß sie auch weiterhin immer wieder aufgenommen wird, um erst im Laufe der Coda definitiv zu verschwinden). Da das zweite Thema im übrigen nur wenige charakteristische Züge hat — sein Baß ist beinahe obstinat:



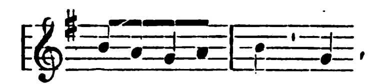
(und dazu in der Mittelstimme a durchgehalten), so erscheint die Triolenfiguration geradezu als seine Haupteigenschaft:



Zur Verwischung des Gegensatzes zwischen Rondothema und Couplets trägt auch ferner bei, daß das Motiv des Nachsatzes der zweiten Periode:



an der Spitze des ersten Couplets aufgenommen und weitergeführt wird, ja die ganze V. Periode bestreitet. Dasselbe ist obendrein dem ersten Motiv von Periode I so ähnlich (Takt 1 und besonders Takt 3):



daß damit wiederum die Kontrastierung der Couplets gegen das Rondo vereitelt wird. In Periode XV greift gar noch die Triolenbewegung auch in die Melodiestimme des chromatischen Vordersatzes von Periode II des Rondo über:



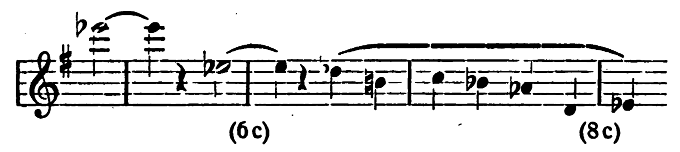
Das Gesamtergebnis dieser Beobachtungen ist also eine gewisse Gleichförmigkeit der Faktur des ganzen Satzes, die die Übersicht über die thematische Gliederung erschwert. Kontrastwirkungen bedingen nur der Eintritt der Triolenfiguration (Periode VI) und der Übertritt zur Variante (Minore in Periode X—XIII).

Stärkere Komplikationen des Periodenbaues ereignen sich nicht und ernste Gefahren für die richtige Lesung der

Motive treten nicht ein. Höchstens könnte in Periode X, Takt 5b—6b, das Hinauftreiben der Melodie bis es[8] Anlaß zu falscher Motivbegrenzung geben:



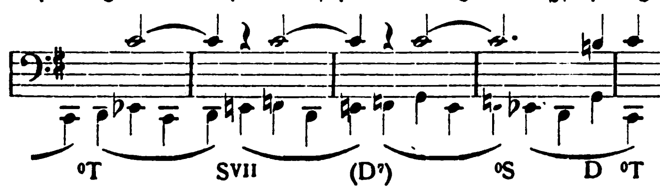
Die unterhalb angedeutete Uniformierung der Taktmotive wäre natürlich verkehrt. Die dann direkt folgenden synkopischen Motive sind nicht mißzuverstehen, bedeuten aber immerhin eine Belastung der Auffassung, die kleinherzige Leser verleiten kann, die langen Noten nachklappend zu verstehen:



Natürlich ist auch die Motivbildung der Baßstimme zu den Synkopen entsprechend zu verstehen:

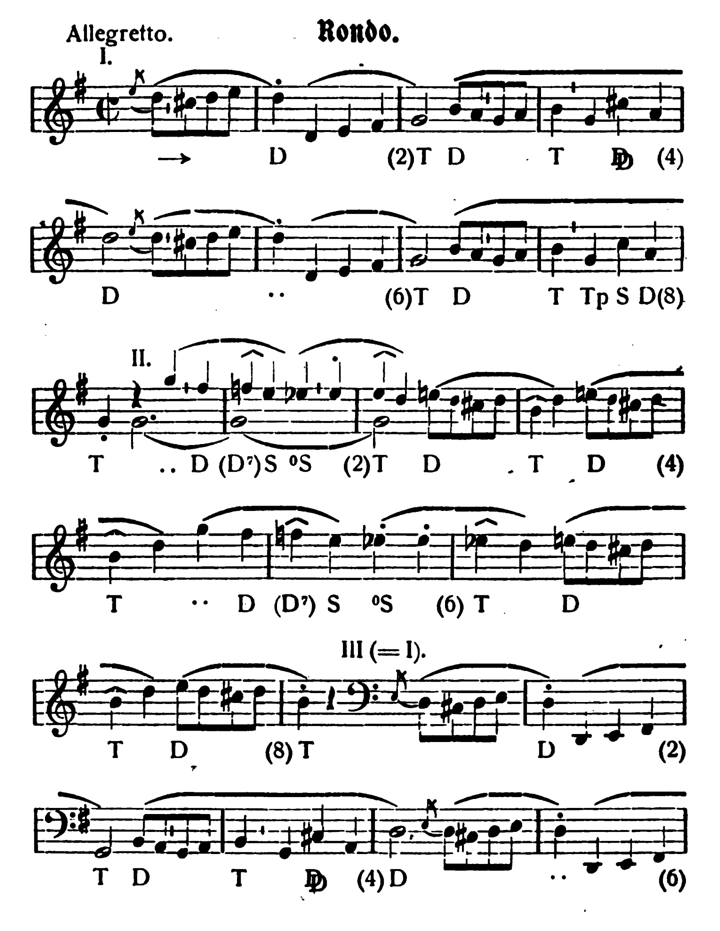


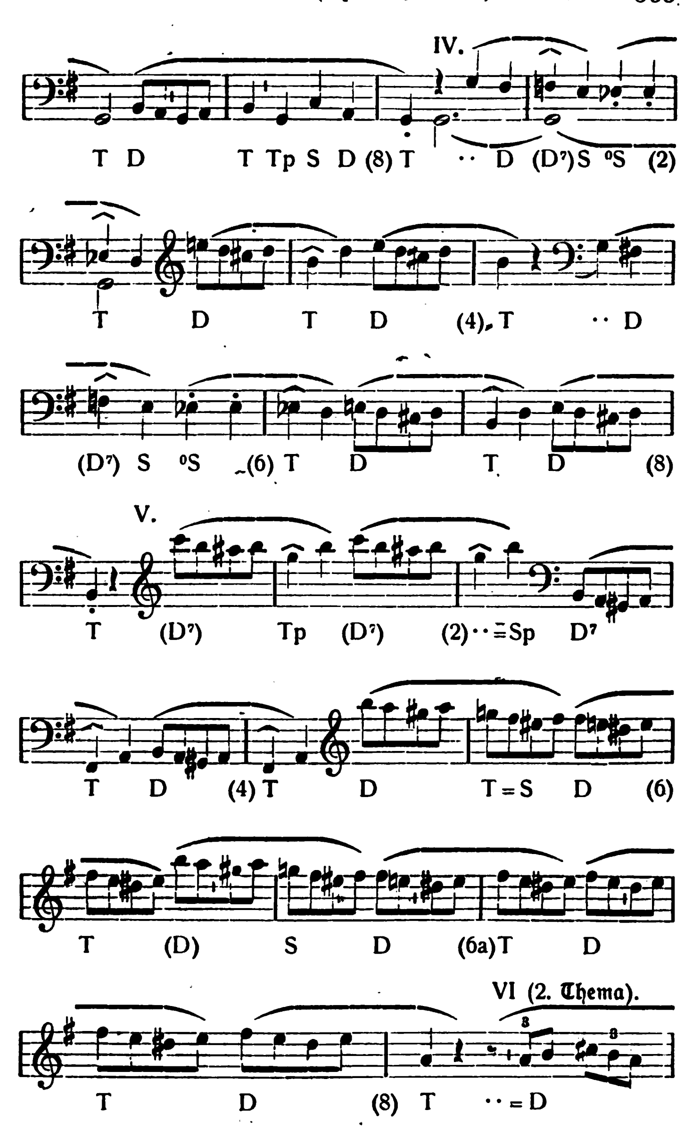
Das beseitigt auch wenige Takte später (XI, 5—8) die Schwierigkeiten der harmonischen Deutung der Baßführung:

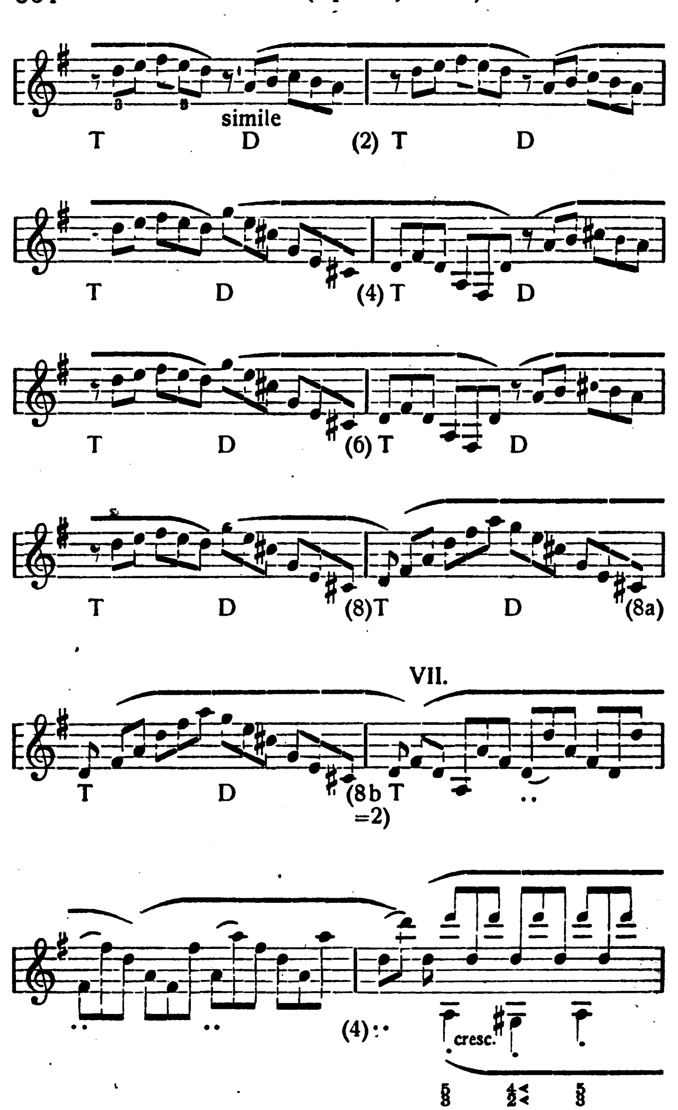


da die dreifach auftaktigen Motive in der selbstverständlichsten Weise den folgenden Hauptton umschreiben (d es c d, e f d e, f g e f), während das e auffallen würde, wenn man einfach auftaktig liest (c d es, d e f, d e f g). Alles weitere ist ohne Erklärung verständlich.

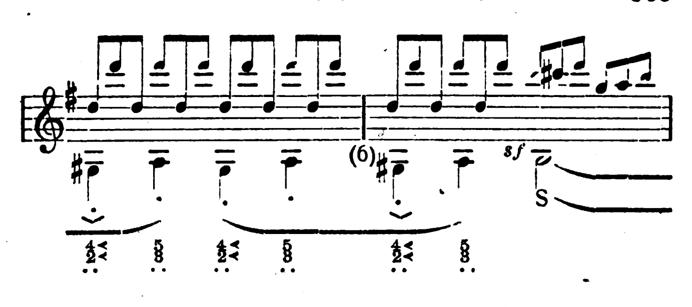
Hier ist die Skizze der Analyse:

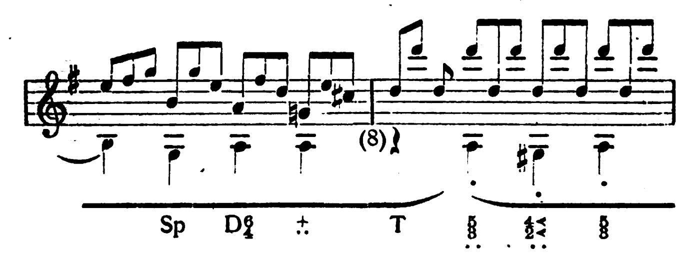


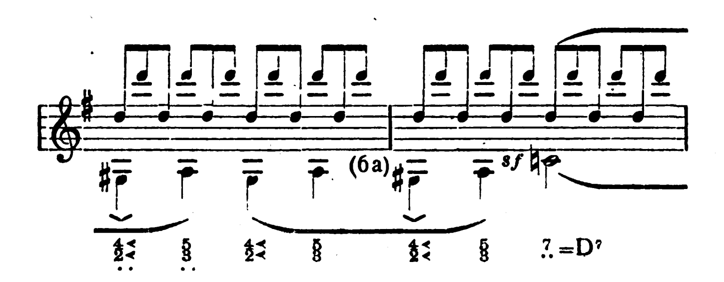

IV.
T D T Tp S D (8) T ·· D (D⁷) S ⁰S (2)
T D T D (4) T ·· D
(D⁷) S ⁰S (6) T D T D (8)
V.
T (D⁷) Tp (D⁷) (2) ·· = Sp D⁷
T D (4) T D T = S D (6)
T (D) S D (6a) T D
VI (2. Thema).
T D (8) T ·· = D

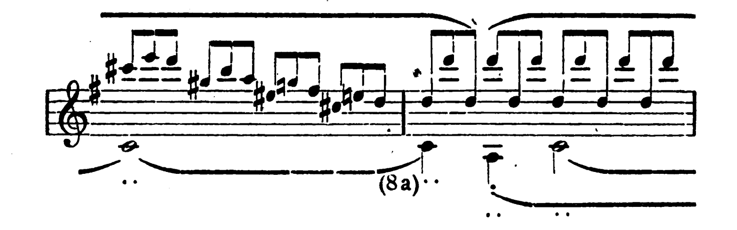


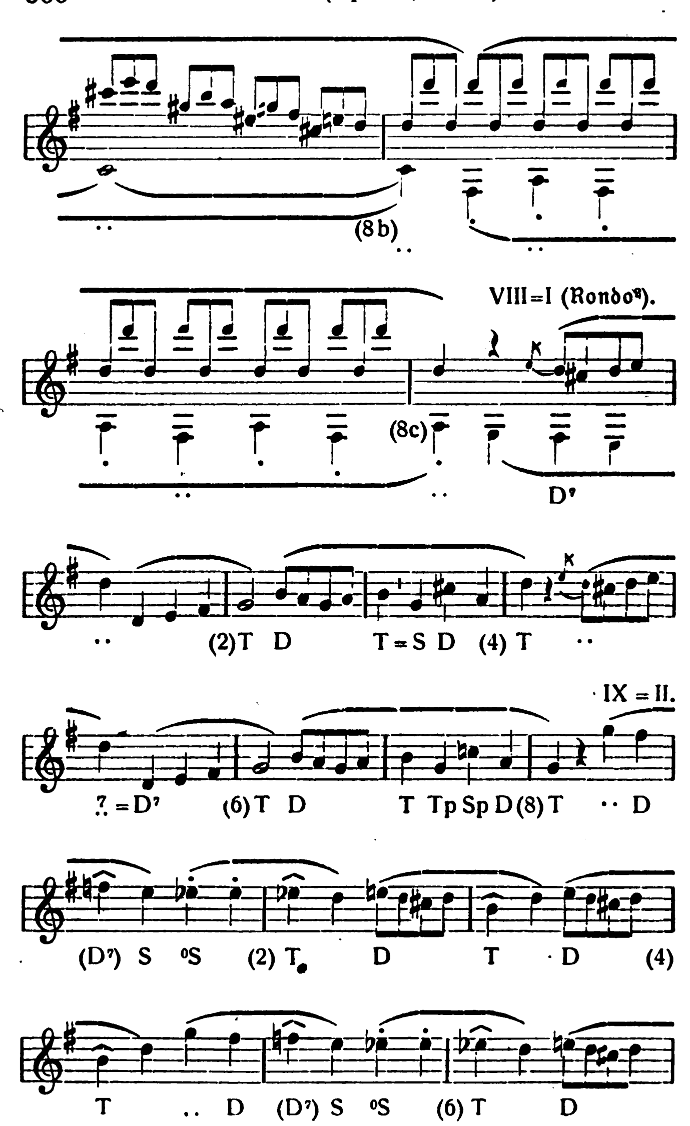
simile
T D (2) T D
T D (4) T D
T D (6) T D
T D (8) T D (8a)
VII.
T D (8b T =2)
(4)
cresc.


(6)
sf
S


(8)
Sp
T

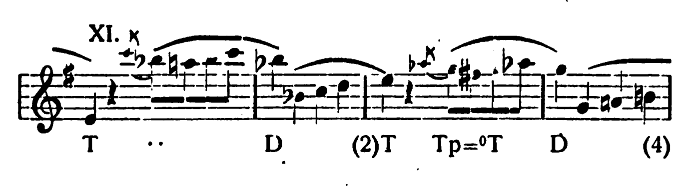

(6a)
sf
7. =D⁷


(8a)

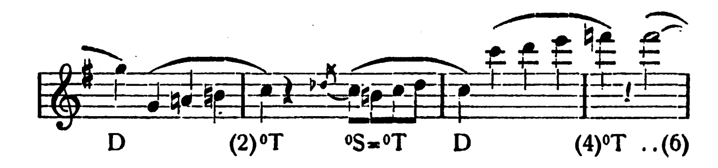

(8b)
VIII=I (Rondo³).
(8c)
D⁷
(2)T D T=S D (4) T
IX=II.
7 =D⁷ (6)T D T Tp Sp D (8) T D
(D⁷) S ⁰S (2) T D T D (4)
T D (D⁷) S ⁰S (6) T D

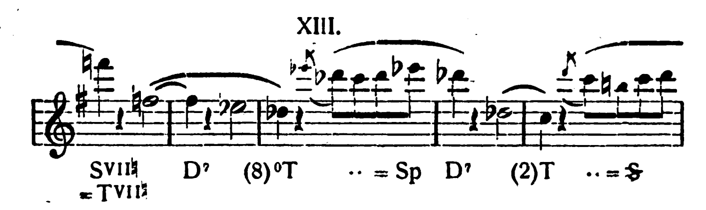
X.


T D (8) T D .. (2)
T D °T D (4) D ..
.. (6=5) °T D (6) °T D
TIII<=D °T (8=5)D7 (6)°T D
°T=S D (8a) T D T S (6b)D T D
D ·· (8b)T ·· S6 ··(6)T (D) S D (8)

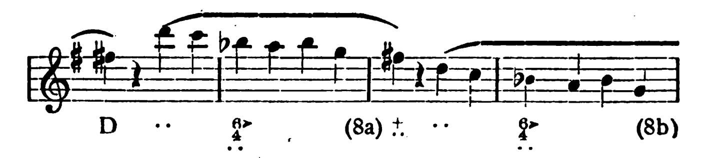

XI.
T .. D (2)T Tp=⁰T D (4)


XII.
⁰T .. SVII ..(6)⁰T (D) ⁰S (8)⁰T ..


D (2)⁰T ⁰S=⁰T D (4)⁰T ..(6)

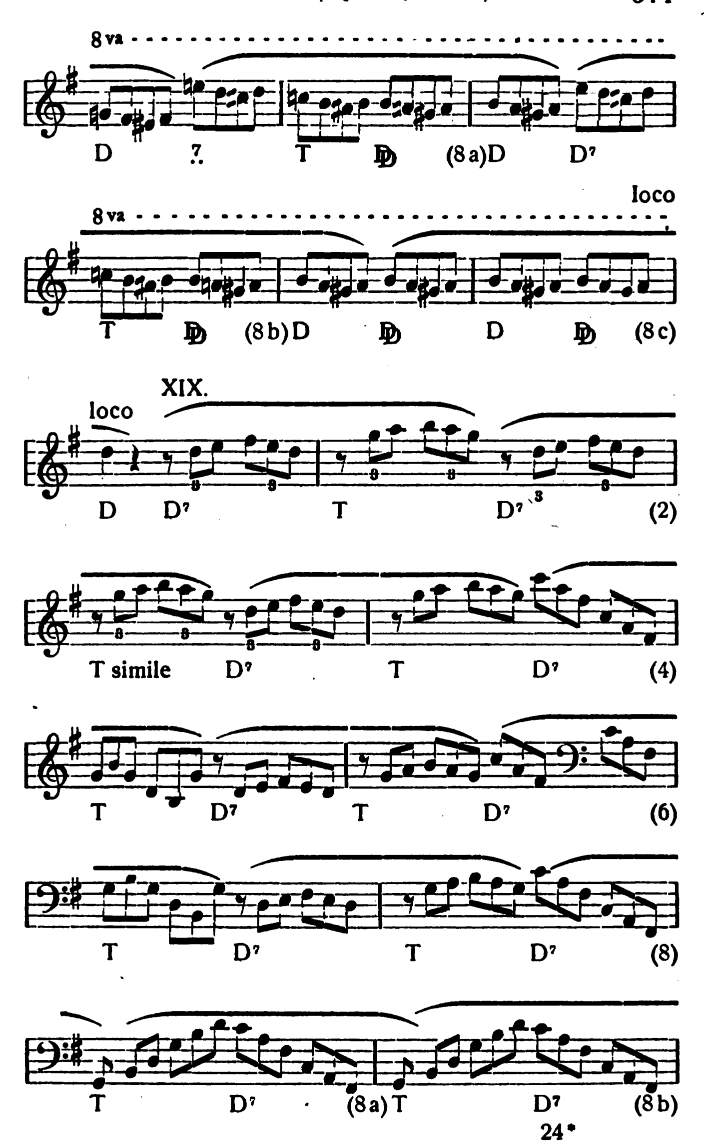

XIII.
SVII♮ =TVII♮ D⁷ (8)⁰T .. = Sp D⁷ (2)T .. = S

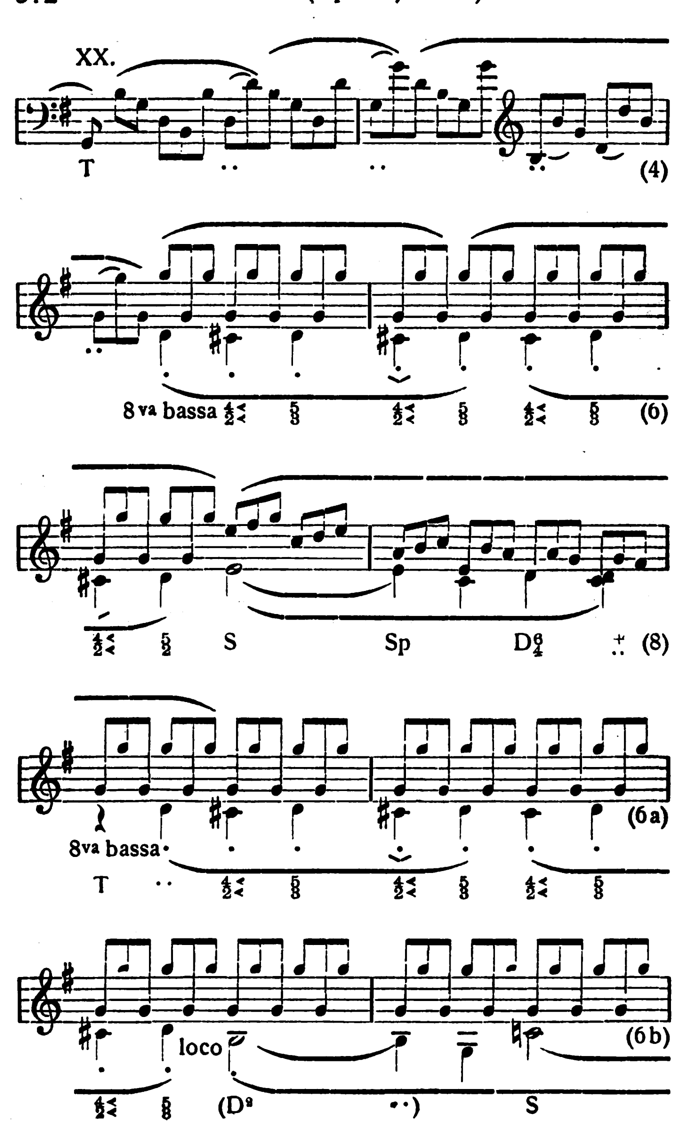

D ..(4)⁰T .. SVII ..(6) ⁰T (D⁷) S D (8)

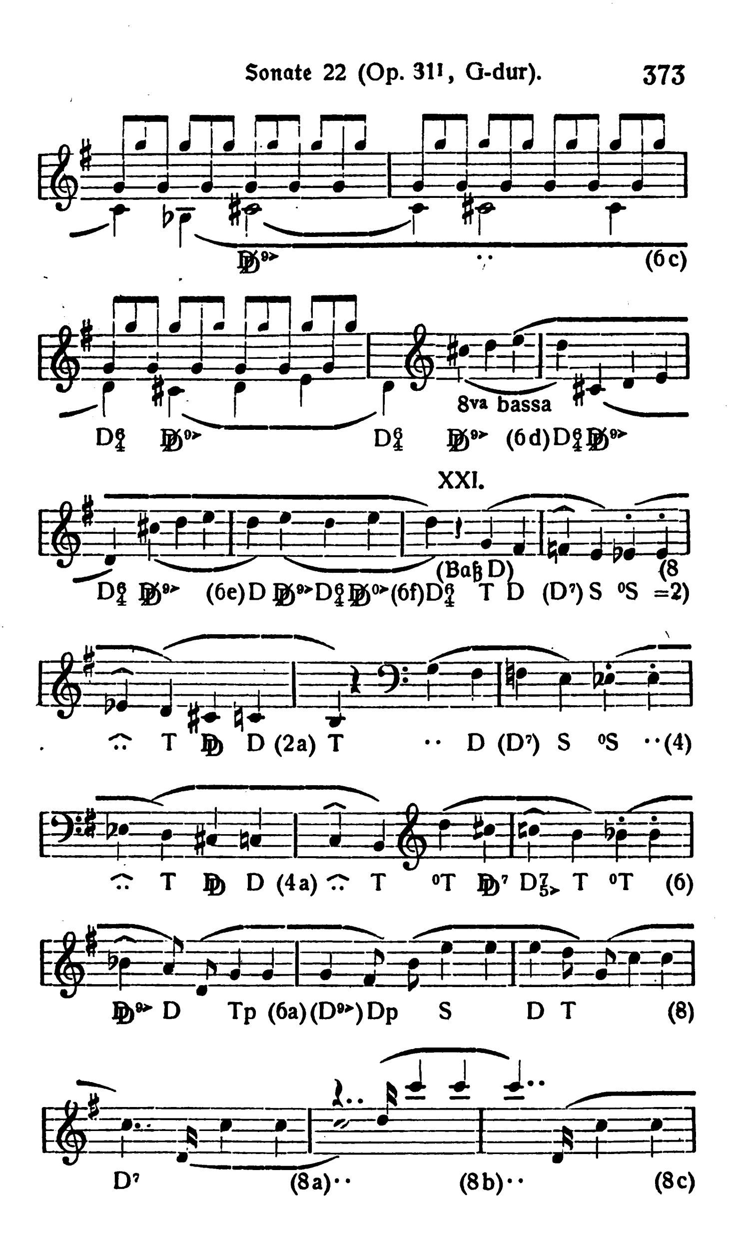

D .. (8a) .. (8b)

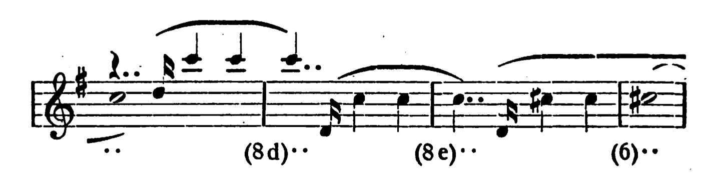

(8c)
XIV = I (Rondo 3).
(c. 8va)
(2) T
D (4) D
D
(6) T D
XV.
T Tp S D (8) T
D7 (D7) S
0S (2) T D7 T D7 (4)
T D7 (D7) S 0S (6)
XVI.
T D7 T D (8) T

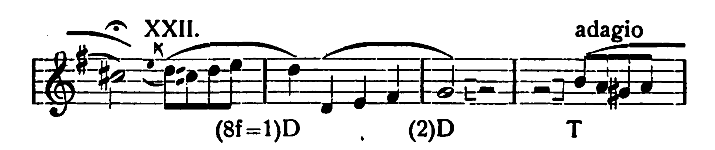

D (2)T D T D (4)D ..
XVII.
.. (6) T D T Tp Sp D (8) T .. D
(D⁷) S ⁰S (2) T D⁷ T D⁷ (4)
T .. D (D⁷) S ⁰S (6) T D⁷
XVIII.
T D⁷ (8) T (D⁷) Tp (D⁷) (2)
XIX.
8va
Tp (D⁷) S (D⁷) (4) S (D⁷)
8va
Sp (D⁷) (6) Sp (D⁷) Sp .. (8)

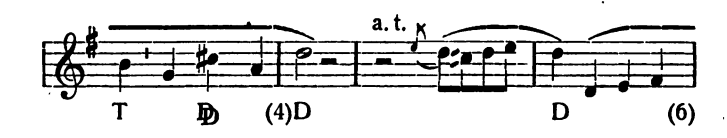

8va
D
7.
T
D
(8a)D
D7
loco
8va
T
D
(8b)D
D
D
D
(8c)
XIX.
loco
D
D7
T
D7
(2)
T simile
D7
T
D7
(4)
T
D7
T
D7
(6)
T
D7
T
D7
(8)
T
D7
(8a)T
D7
(8b)


XX.
T
(4)
8va bassa
(6)
S
Sp
(8)
(6a)
8va bassa
T
loco
(6b)
(D
S


(6c)
8va bassa
(6d)
XXI.
(Baß D)
(6e)
(6f)
(8
=2)
(2a)
(4)
(4a)
(6)
Tp (6a)
Dp
(8)
(8a)
(8b)
(8c)

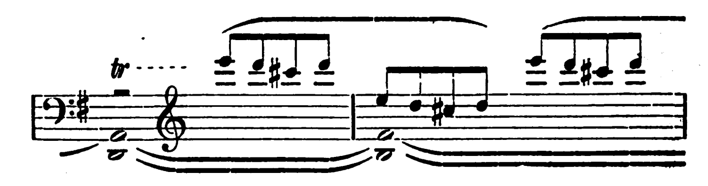

(8d)
(8e)
(6)

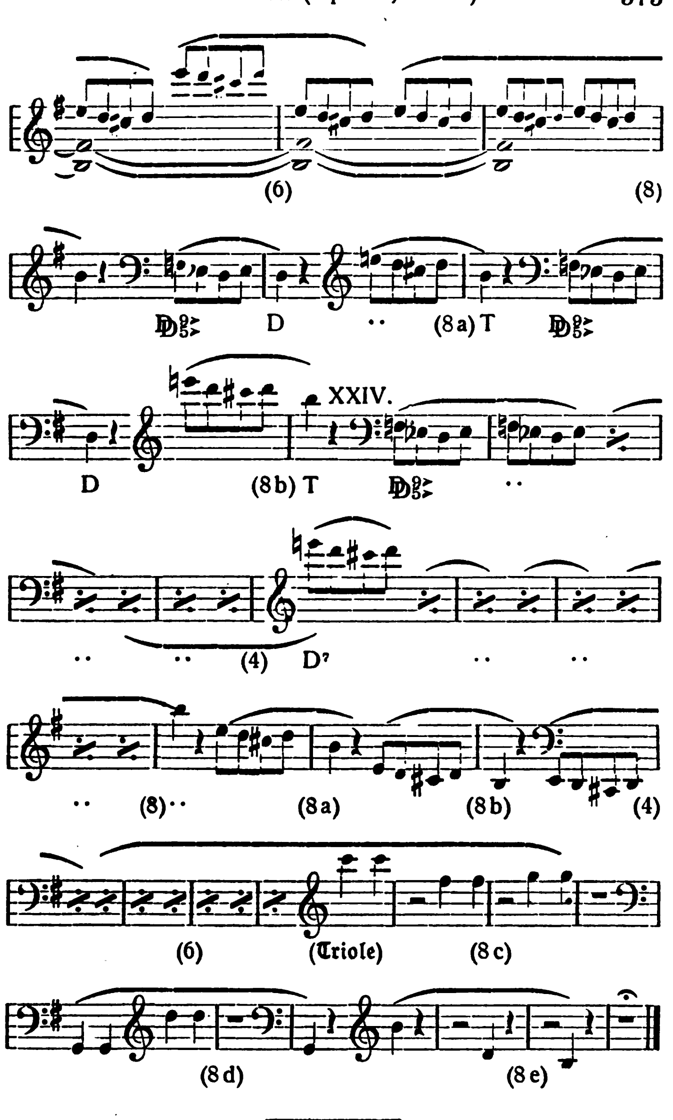

XXII.
adagio
(8f=1)D
(2)D
T


a. t.
T
D
(4)D
D
(6)


adagio
T
D
T
Tp
Sp
D
T
(8
=4)


XXIII.
D
T
Tp
Sp
D
(8=2)

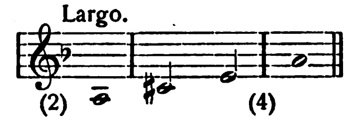

tr


(6)
(8)
D
(8a) T
D
XXIV.
(8b) T
(4)
D⁷
(8)
(8a)
(8b)
(4)
(6)
(Triole)
(8c)
(8d)
(8e)

Sonate 23 (Op. 31 II, D-moll).

Schindler (S. 199) hat uns überliefert, daß Beethoven auf seine Frage nach dem Schlüssel für das Verständnis der Sonaten Op. 31 II und Op. 57 geantwortet habe: „Lesen Sie Shakespeares „Sturm"! Lenz (a. a. O. S. 169 ff.) müht sich ab, Folgerungen aus dieser Bemerkung zu ziehen, auf deren Wiedergabe ich verzichte. Wissen wir doch, daß Beethoven bestimmteren programmatischen Auslegungen entschieden abgeneigt war. Für die korrekte Abgrenzung und Gliederug der in den Musikwerken einander gegenüber gestellten thematischen Gebilde nützen uns Namen wie „Mann und Weib" (Op. 14 II) oder „Ariel und Kaliban" (Op. 31 II) doch schließlich recht wenig. Immer wieder sehen wir uns vielmehr darauf angewiesen, die Konstruktion der Form zu ergründen und den Gesetzen nachzugehen, welche das Gleichgewicht der Einzelteile ausbalancieren und dem rhythmischen Empfinden im großen die Wege weisen. Gleich das Kopfthema des ersten Satzes stellt wieder ein Problem, wie Marx richtig erkannt hat (Anleitung S. 123: „Nach einem Largo von 2 Takten setzt ein ganz neuer Allegrosatz an, 3 Takte lang, im 4. wieder mit Adagio schließend, dann wiederholt sich der Largosatz von 2 Takten — und nun setzt der Allegrosatz (etwas verändert) wieder ein, um sich bis gegen Ende des ersten Satzes fortzuführen. Mag man das Largo Einleitung nennen, was bedeutet hier dieses Allegro von 3 Takten, das in so engem Raume unmöglich seinen Gedanken entwickeln, ihn im Adagio nur aufgeben kann? Was bedeutet dieses Hin und Her vom Largo zum Allegro, dann wieder zum Largo und nochmals zum Allegro?" usw. Gewiß spricht Marx dann weiterhin nicht mit Unrecht von „einer Art Schaukelspiel zwischen Largo und Allegro". Er deutet damit an, daß er die 3 bzw. 4 Allegrotakte als Antwort auf die 2 Takte Largo auffaßt und empfindet; daß sie das rhythmische Gleichgewicht herstellen. Nimmt man die Werte für das Largo gerade doppelt so lang wie für das

Allegro, so ist in der Tat die Symmetrie eine vollständige:



denn dann wird das Allegro zum Nachsatz und das Adagio stellt das Anfangstempo wieder her:



Das zweite Arpeggio setzt dann mit der Bedeutung des zweiten Takts ein, da die weibliche Endung des achten Takts ja den neunten erreicht hat. Daß Beethoven solche Bildungen vertraut sind, beweisen die „Vorhänge“, deren wir bereits mehrere aufgewiesen haben und weitere aufzuweisen haben werden.

Spezielle Ähnlichkeit mit dem vorliegenden Falle hat aber der Vorhang zu Anfang des dritten Satzes des F-moll-Quartetts Op. 135, da derselbe sogar auch das Arpeggio zeigt:



Meine Deutung macht jedenfalls verständlich, warum Marx zu der Erklärung der Largo-Takte als Einleitung ein Fragezeichen setzt, denn die breiten Arpeggien sind nicht vor den eigentlichen Anfang gestellte Zusätze, sondern stehen als constitutive Elemente im Aufbau selbst (vgl. die Bemerkungen zum Anfange der Sonate pathétique Bd. II, S. 1 ff). Mit Recht weist Nagel (a. a. O. S. 22) auf die

Ähnlichkeit beider Fälle hin. Nicht beistimmen kann ich Marx (Anleitung S. 123), wenn er sagt „die ersten sechs arpeggierten Töne setzten sehr langsam ein und folgen in zunehmender Bewegung, die auf dem kleinen a ruht, durch cis und e zögernd nach a¹ schreitet und da, wie Beethoven vorgeschrieben, längere Zeit weilt“. Marx will also so gespielt haben:



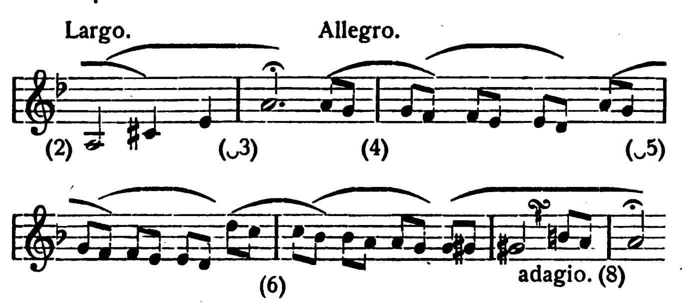
Dieses langsame Arpeggieren des Anfangsakkords würde Beethoven doch wohl durch approximative Notierung angezeigt haben, wenn er es gewünscht hätte (dieser Ansicht ist auch Reinecke a. a. O. S. 56). Die Art, wie er die Arpeggien zu Anfang des zweiten Teils mit kleinen Noten geschrieben, zeigt aber doch deutlich, daß er nur die 4 mit großen Noten verlangten Töne langsam gebracht wünschte, den Akkord aber schnell gebrochen, aber mit durch das Pedal festgehaltenem Klange der Einzeltöne. Marxs Anweisung verwischt die Zeichnung und macht unklar, daß das Anfangsmotiv nur die vier Werte



umfaßt, wie dessen Verarbeitung in Periode III, VI, VII usw. beweist. Erst in Periode III, die den Übertritt zur Tonart des zweiten Themas vermittelt, wächst sich aber das Anfangsmotiv vollständig aus, indem es durch Vorausschicken des sich um a drehenden Viertelmotivs:



an die Halbsatzenden rückt, wodurch seine Anfangsnote höheres Gewicht erhält (4. bzw. 8. Takt). Doch bedeutet das durchaus nicht eine Umdeutung seines metrischen Sinnes (schwer-leicht statt leicht-schwer), da ja natürlich die 2.—4. Note ein Anschlußmotiv bilden (vgl. mein „System der musikalischen Rhythmik und Metrik" S. 143 ff. § 14: Gewichtsveränderung im Takt), ein solches aber stets das Gewicht der Zeit überbietet, welcher es angeschlossen ist. Höchstens könnte man in Frage ziehen, ob nicht nach Enthüllung dieses Sinnes durch Periode III auch die Anfangstakte entsprechend gedeutet werden müssen, nämlich als:



Ich will nicht versuchen, die Frage ganz auszuschöpfen, wollte aber auch nicht unterdrücken, daß meine Bezeichnung in der unten folgenden Skizze der Analyse mir selbst keineswegs alle Rätsel löst. Die schroffe Gegenüberstellung der beiden Hauptelemente des ganzen Satzes, des Largo-Arpeggio-Motivs und des erregten geschuppten Achtelganges wirkt ja ganz zweifellos wie eine Art Überschrift oder Devise — was Wunder, wenn sie uns auch gleich ein Problem stellt? Etwas Seltenes und Ungewohntes ist auch, daß das zweite Thema einen erregteren Charakter hat als das erste mit seinem breitspurigen Arpeggio, das trotz der vibrierenden begleitenden Achtel-Triolen doch etwas Beruhigendes hat. Denn als eigentlichen Kern des ersten Themas betrachte ich Periode III einschließlich des Schlusses von Periode II (Takt 8—9 das Arpeggiomotiv

in D-moll). Da aber Periode III bereits die Modulation nach A-moll bringt (mit Halbschluß auf e^{+}) und Periode I—II dieselben Motive bereits gebracht haben, so muß doch der ganze Komplex von Periode I—III als erstes Thema gelten. Periode I—II haben entschieden etwas Einleitungsartiges, Vorbereitendes. Der Beginn mit dem Dominantakkorde a^{+} gemahnt an den Anfang der neunten Symphonie, und das D-moll-Hauptmotiv am Schluß von Periode II hier, entspricht durchaus dem D-moll-Beginne des Hauptthemas dort (Takt 16 ff.). Klaviertechnisch ist der erste Satz von Op. 31II interessant durch die Durchführung der Figurationsform der geschuppten Manier, der mit Abzug zu spielenden Bindung von zwei und zwei Noten:



Da auch in Op. 31III (Es-dur) Bindungen von je zwei Tönen eine bedeutsame Rolle spielen, aber nicht trochäische wie hier, sondern jambische so drängt sich wieder die Erkenntnis auf, daß Beethoven um die Zeit der Komposition von Op. 31 sich stark in pianofortetechnische Probleme vertieft hatte. Das, wie schon bemerkt, durch seine erregte Haltung so stark gegen sonstige zweite Themen bei Beethoven abstechende zweite Thema hält durchaus die Bindung von zwei und zwei Noten fest:



Doch sind nur für eine oberflächliche Betrachtung die kleinsten Elemente trochäische; wie die Harmonie ausweist, ist gleich das e f nicht weibliche Endung, sondern vielmehr zu gliedern



Zweimal bricht in dieser Weise das Motiv mit der eben nur angesetzten Subdominante ab. Erst beim dritten Male (Takt 3—4) kommt die Kadenz ^{0}S D ^{0}T zustande. Das verleiht dem zweiten Thema etwas Abruptes, leidenschaftlich Erregtes, das auch eine Takttriole (6b—8) und stark emphatische synkopische Längen in den Anhängen zu Periode IV weiter steigern. Der letzte derartige Anhang vor Periode V (7f—8f) vertauscht gis mit as, was den nun folgenden Epilogen einen leichten Elan verleiht und sie über C-dur (Parallele der Moll-Dominante) mit einer leicht beschwingten achttaktigen Periode beginnen läßt, nach der erst die kleingliedrigen (zweitaktigen) Bestätigungen des A-moll-Schlusses folgen. Merkwürdig ist der Beginn der Durchführung, nämlich die drei mit Fermaten versehenen Auftritte des Kopfmotivs mit den Harmonien d^{+}—gis$^{9>}$—cis$^{6}_{4}$, worauf ganz überraschend mit Fis-moll fortgefahren wird. Das d^{+} tritt nach den beiden auffallenden langen Noten



statt des bei der Reprise ähnlich vorbereiteten Rücktritts in die Haupttonart, also für D-moll ein, mit der bestimmten Wirkung, daß T$^{III<}$ die Umdeutung zur Dominante vermuten läßt. Da aber nun das nächste Arpeggio die Prim von d^{+} erhöht (dis fis a) und dazu noch ein his gesellt (6$^{<}$) so wird his dis fis a als D̸9$^{>}$ Vorbereitung von cis$^{6}_{4}$. Anstatt, daß aber nun der Quartsextakkord erst sich auflöst ($^{+}_{..}$ = cis eis gis), folgt statt des zu erwartenden Fis-dur dessen Variante ^{0}cis mit Tonikabedeutung. Wieder ein Berührungspunkt mit der neunten Symphonie.

Die Verarbeitung des Kopfmotivs gibt den ersten Perioden der Durchführung einen ausnehmend großzügigen Charakter; da die Anfangsnote des Motivs, wie

oben besprochen, Anspruch auf hohes metrisches Gewicht hat (4. oder 8. Takt) so scheiden sich freilich die Perioden nicht bestimmt gegeneinander, sondern zwingen zur Annahme von Zusammenschiebungen (8 = 4). Die Einhaltung einer stufenweisen Emporschiebung des Motivs (Anfangstöne im Baß Periode 6—7: Fis—Gis—A—H—C—Cis—D [$-{}_1H-{}_1B-{}_1A$]) legen die Idee nahe, eine Periodenbildung von erweiterten Dimensionen zu versuchen; das wird aber doch nur darauf hinauslaufen können, daß man Halbsätze oder mindestens Zweitaktgruppen statt der Einzeltakte in das achttaktige Schema einstellte, wobei natürlich die Harmoniefortschreitungen und Kadenzierungen ebenso wie bei der gewöhnlichen Zählweise für die Zuweisung des Ranges eines 4. oder 8. Taktes entscheidend wären, also etwa so (beginnend mit Periode 6):

^{0}cis | .. | .. | .. | cis^{7} | .. | .. | .. | ^{0}cis | .. | ^{0}fis | .. |
| ^{0}T ———————— D^{7} ———————— | ^{0}T ——— ^{0}S ——— |
(2) (4) (6)

g^+ | .. | c^+ | .. | a^+ | .. | ^{0}a | .. | e^7 | ..5> | a^+
S̶ SIII< ^{0}Dp ——— D^+ ——— | ^{0}T D̶^{7} ..5> | D
Triole! (8 =6a) (8a)

Unmöglich ist ja nicht, sich in diesen Übermenschen-Puls hineinzufühlen, doch sei es mit der Andeutung der Möglichkeit genug. Da sich dabei sogar eine Triolenbildung von Zweitaktgruppen ergeben würde (für 6—8), so wird man wohl vorziehen, die Bezeichnung des Periodenbaues in der unten folgenden Skizze der Analyse beizubehalten, die doch schließlich dasselbe besagt. Unbedingt notwendig ist, daß man den für den Fortgang entscheidenden Halbschluß auf a^+ mit dem bestimmten Gefühle der Erzielung eines Periodenschlusses (8. Takt) erreicht, weil sonst nicht verständlich wird, daß die vielen Bestätigungen dieses Halbschlusses schließlich (bei IX [Largo]) den Beginn des dritten Teils (Wiederkehr der Themen) markieren. Nur das bestimmte Gefühl der Bedeutung dieses so vielmal

bestätigten Halbschlusses auf der Dominante der Haupttonart kann uns zum Bewußtsein bringen, daß der Wiedereintritt der kurzen Larghi zu Anfang von Periode IX und X wirklich den Beginn des dritten Teils der Sonatenform bedeutet.

Weder Marx noch Reinecke noch Nagel haben erkannt, daß die beiden Rezitative nur Einschiebsel in das Kopfthema sind; das erste an den A-dur-Akkord anknüpfende ist weicher als das zweite, das an das C-dur-Arpeggio anknüpfend die Parallele F-dur durch ihre Variante F-moll ersetzt, auch gleich durch den Oktavschritt des² — des¹ ein bestimmtes mehr befehlendes Wesen kundgibt. Dem ersten Rezitativ folgt unverändert das kurze Allegro wie in Periode I, nach dem zweiten Rezitativ folgt dagegen nicht wieder das Allegro-Thema, das in Periode II heftig aufflackernd und heruntersausend zu der breiten Verarbeitung des Kopfmotivs in Periode III führte als Übergang zum zweiten Thema, sondern es erscheint ganz neues Material. Unter das abschließende as, das zu gis umgedeutet wird, tritt der Cis-dur-Akkord und zwar in einer bis in die Kontraoktave hinabreichenden Lage. Die vier kurzen dumpfen Schläge (staccato, pianissimo)



gemahnen an die mystische Stelle im Finale der neunten Symphonie, wo Beethoven das Kontrafagott heranzieht, um zugleich den Eindruck des Riesenhaften und des Körperlosen für eine Tiefenwirkung zu gewinnen.

Die drei Kadenzen cis^{+}—^{0}cis, d^{+}—^{0}d und $\mathfrak{d}^{IX<}$—$\not{c}^{9>}$—a^{+} mit einem Crescendo bis zum scharfen Forte und schnell steigender Höhenlage bis zur Höhengrenze des

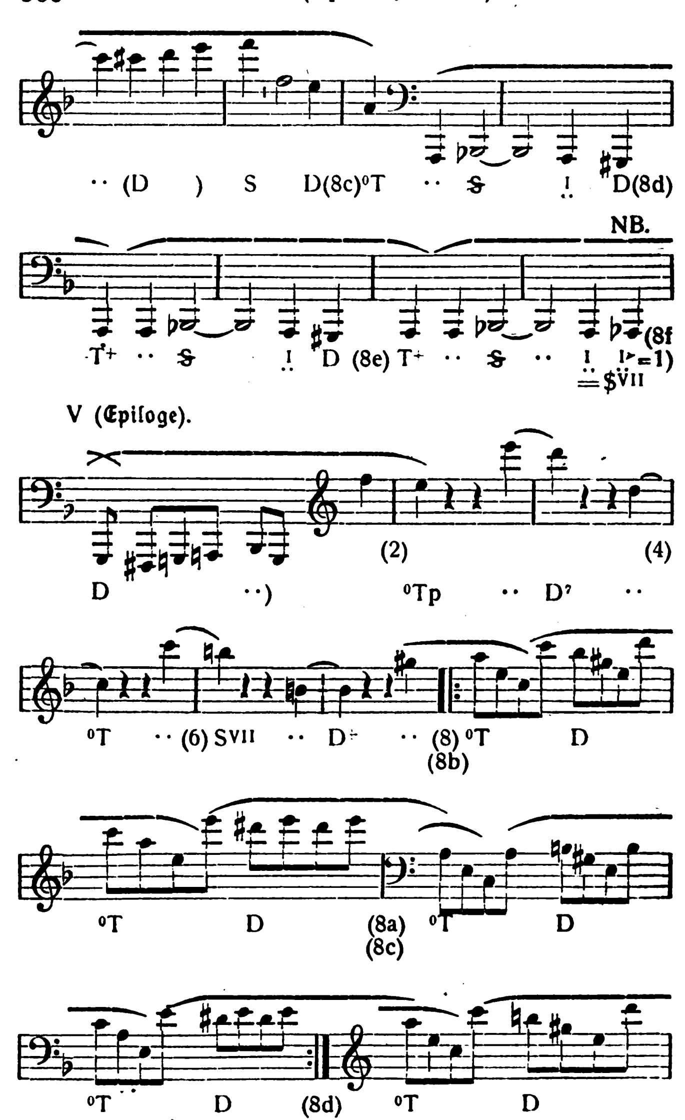
Klaviers f³ bringen einen, wie man bei näherer Beachtung zugeben wird, ganz merkwürdigen, wahrhaft genialen Ersatz für die ganze Strecke von Periode II Takt 5 bis zu Periode III Takt 8, also von dem C-dur-Arpeggio bis zum Beginne des zweiten Themas, und müssen geradezu als eine Umgießung dieser ganzen Partie des ersten Teiles definiert werden. Die Parallelität beider Stellen ergibt sich zwanglos und überzeugend aus der evidenten Anlage des Abschlusses beider mit dem $\mathfrak{D}^{9>}$—D⁺ in heftig vibrierendem *ff*. Daß am Ende von Periode XI der so spannend vorbereitete Halbschluß ebenso das zweite Thema bringt, wie am Ende von Periode III, erscheint so selbstverständlich, daß man darüber vergißt, wie stark doch eigentlich die Abweichung vom formalen Schema der Reproduktion des ersten Teils als dritter geworden ist. Fällt doch dabei Periode III, die wir geradezu als Kernsatz des ersten Themas difinieren zu müssen glaubten, weil sie das Kopfmotiv in imposanter Breite verarbeitet, ganz aus. Jetzt begreifen wir aber auch, daß dafür der Anfang der Durchführung einen Ersatz gebracht hat, den wir nun von der Entwicklungsgeschichte der Sonatenform aus verstehen: es bedarf einer vollständigen Reproduktion des ersten Themas nach der Durchführung darum nicht, weil der zweite Teil dasselbe bereits zu Anfang in der bekannten vormozartischen Weise wirksam zur Geltung gebracht hat. So erscheint schließlich der ganze Satz als eine höchst originelle Spezialform der Weiterentwicklung der Sonatenform, die den historischen Werdegang in belehrender Weise wiederspiegelt. Der weitere Verlauf des dritten Teils ist durchaus normal. Dem zweiten Thema in der Haupttonart folgen die Anhänge und Epiloge getreulich transponiert (Periode IV—V = Periode XII—XIII), nicht einmal eine längere Coda ist dem dritten Teile angehängt, sondern lediglich ein paar kleine Schlußbestätigungen, in denen sich das Achtelmotiv der Epiloge auslebt (8i—8m).

Hier ist die Skizze der Analyse:


I.
Largo.
Allegro.
pp
p
D (4) ·· D °T D °T D (6)
Vorhang
°T D °T (D) °S (D) ·· (8)D D°>
Adagio.
D
II.
Largo.
pp
(D7 (4) ··) °Tp (D7) (6)
Vorhang
Triole.
°S S D°>
°T (6a) D
·· ·· (6b)··

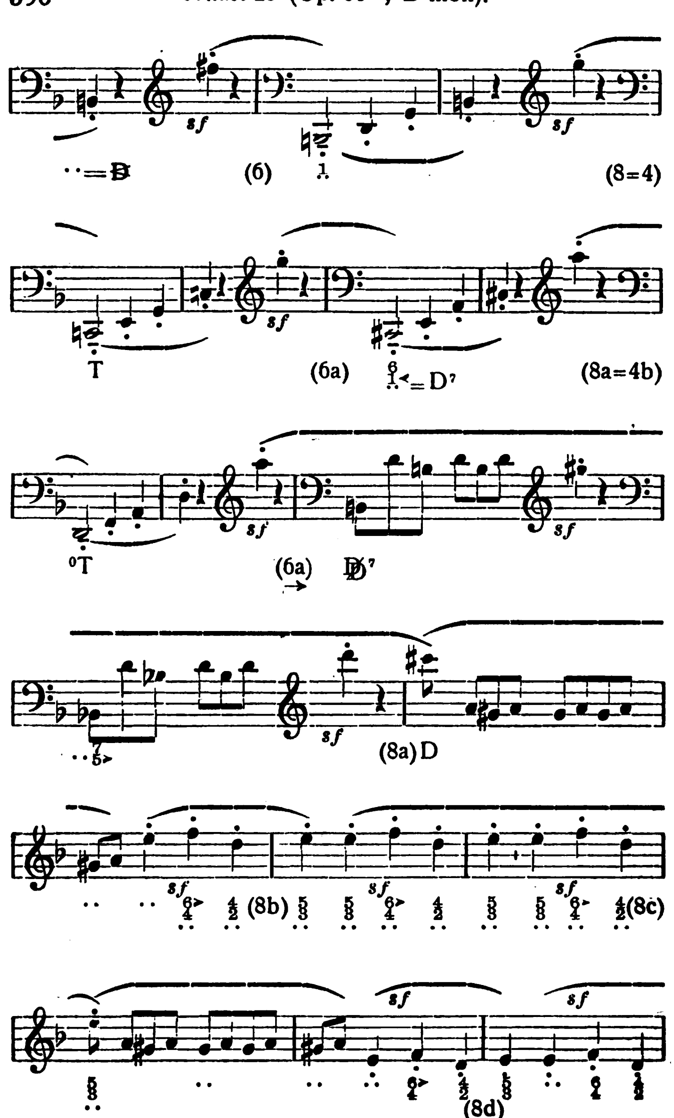

(6c)
(6d)
(dis e)
(6e)
(8)
simile III.
⁰T
(2)
(4)
D⁷
(6)
(8)
⁰T
⁰S
sf
(2)
D
(4)
D⁷
(8=4)
⁰T
ff
(6)

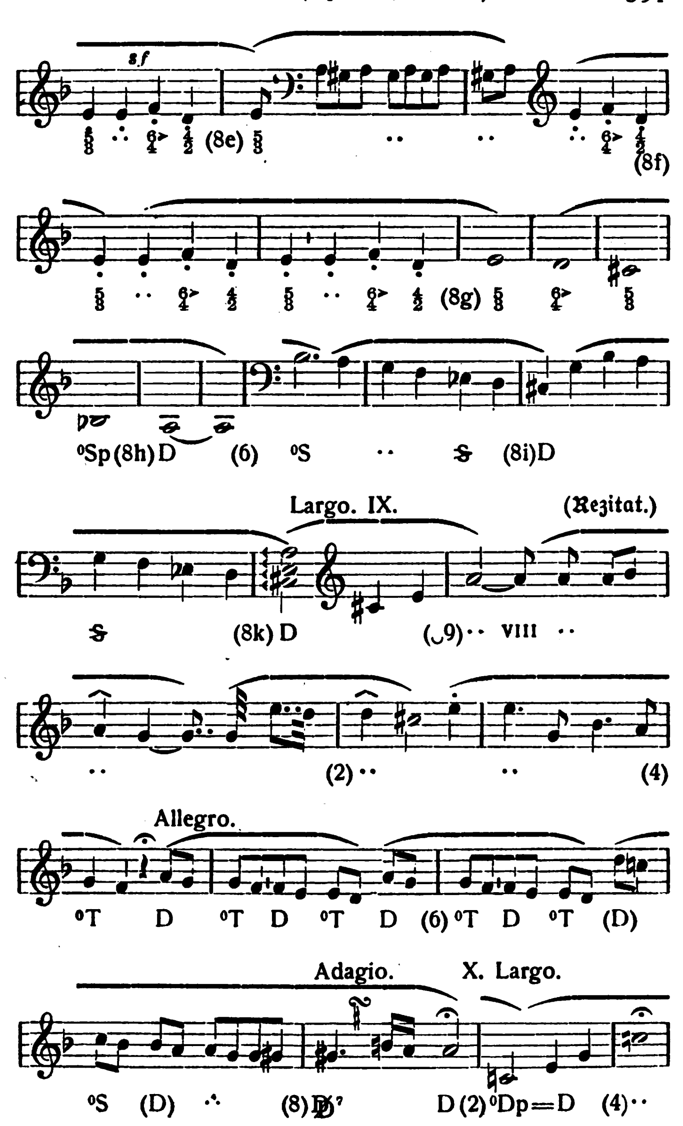

IV (2. Thema).
fp
(8) D
D7
(2)
(4) 0T
(6)
(8=4)
D
(6)
(6b)
Taktriole.
(8) 0T
D(8a)
0T
D
(8b) 0T
25*

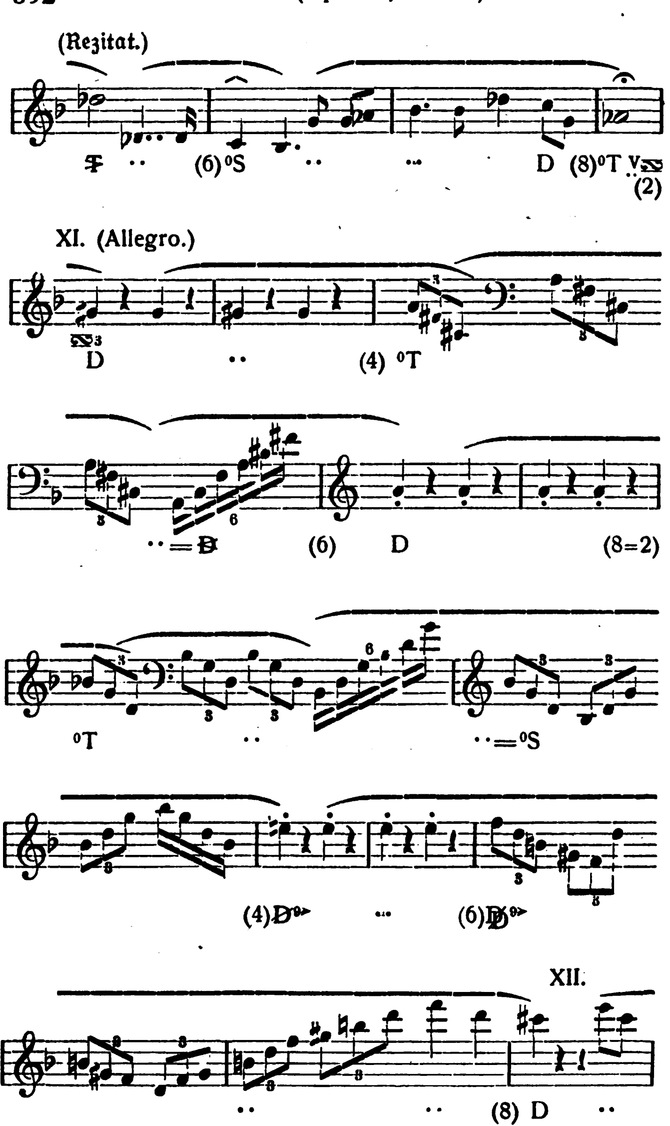

·· (D) S D(8c)⁰T ·· S̶ ! D(8d)
NB.
T+ ·· S̶ ! D (8e) T+ ·· S̶ ·· ! (8f ♭=1) $VII
V (Epiloge).
D ··) (2) ⁰Tp ·· D⁷ ·· (4)
⁰T ·· (6) SVII ·· D ·· (8) ⁰T D
(8b)
⁰T D (8a) ⁰T D
(8c)
⁰T D (8d) ⁰T D

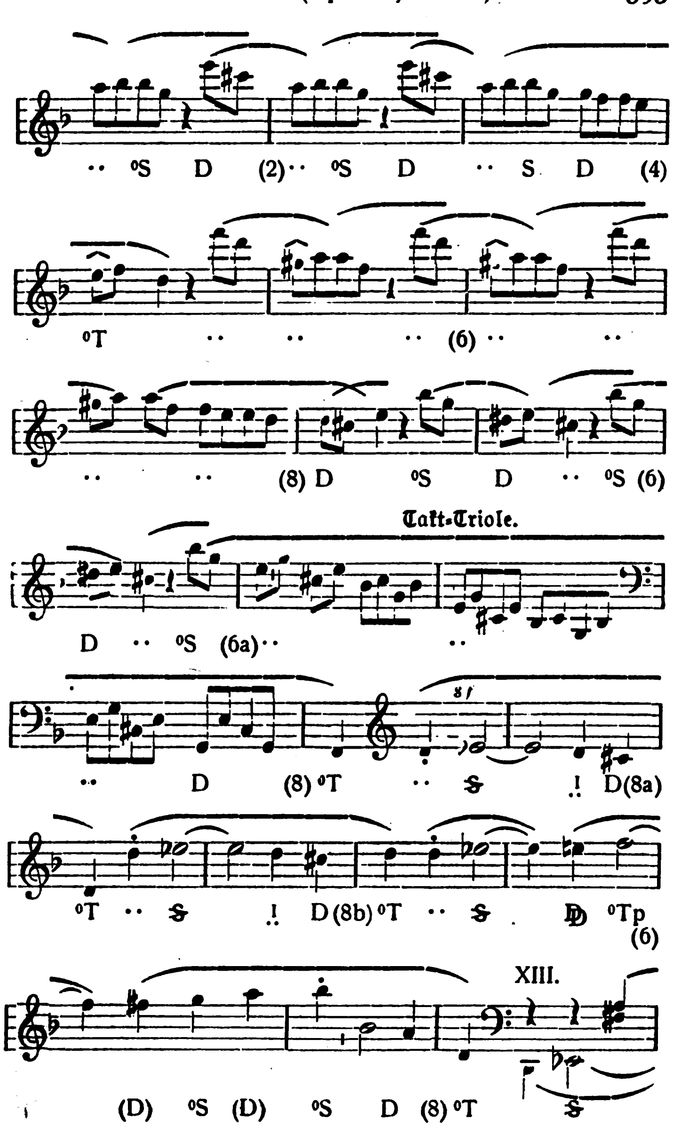


°T D (8e)°T D (8f)°T D (8g)
1a
°T (8h) °D °S (8i=2)
2a
°D °S (4) T+ (6)
VI.
f
D (8) °T (2)
(4) D+
VII.
sf
(8=2) °T °S


sf
(6)
(8=4)
T
(6a)
D7
(8a=4b)
0T
(6a)
(8a) D
(8b)
(8c)
(8d)


sf
(8e)
(8f)
(8g)
⁰Sp (8h) D
(6) ⁰S
(8i) D
Largo. IX.
(Rezitat.)
(8k) D
(◡9)‥ VIII ‥
(2) ‥
(4)
Allegro.
⁰T D ⁰T D ⁰T D (6) ⁰T D ⁰T (D)
Adagio.
X. Largo.
⁰S (D)
(8)
D (2) ⁰Dp═D (4)‥


(Rezitat.)
(6) ⁰S
D (8) ⁰T
(2)
XI. (Allegro.)
D
(4) ⁰T
(6) D
(8=2)
⁰T
⁰S
(4)
(6)
XII.
(8) D



·· ⁰S D (2)·· ⁰S D ·· S D (4)
⁰T ·· ·· ·· (6) ·· ··
·· ·· (8) D ⁰S D ·· ⁰S (6)
Takt-Triole.
D ·· ⁰S (6a)·· ··
·· D (8) ⁰T ·· S ! D(8a)
⁰T ·· S ! D (8b) ⁰T ·· S D ⁰Tp (6)
XIII.
(D) ⁰S (D) ⁰S D (8) ⁰T S


8 va
D (2) T+
D (4)
8 va
=$VII D7
(8=4)
T=0Tp
D7
(6) 0T
(6a) 0S
D
(8)
0T
D
0T
D
(8a)
(8c)
0T
D
0T
D
(8b)
(8d)
0T

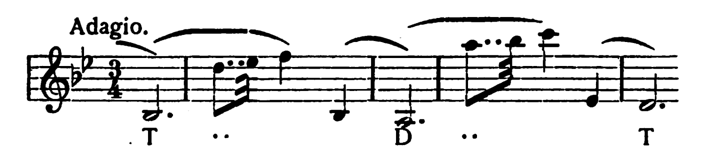
D ^{0}T D (8e) ^{0}T D (8f)

^{0}T D (8g) ^{0}T ·· ·· (8h) ··

(8i) ·· · ·· ·· (8k) ··

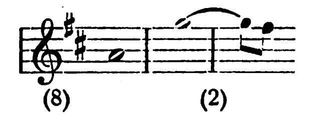
·· (8l) ·· ·· (8m) ··

Der *zweite Satz* von Op. 31 I ist ein *Adagio* B-dur 3/4. Auch der Aufbau dieses Stücks ist ein keineswegs schematischer. Das Gerüst ist eine fast bis zur Sonatenform ausgebildete Liedform. Die elf Perioden lassen deutlich zwei Hauptthemen erkennen, deren erstes durch eine gewisse Breitspurigkeit auffällt, da es zwischen mehreren Oktavlagen hin- und herspringt:



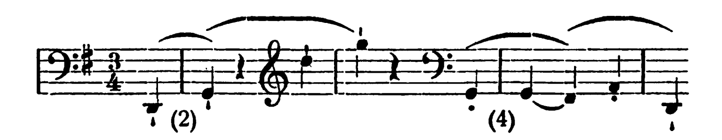
Die Harmonie wechselt alle zwei Takte, und es ist damit nahegelegt, den beginnenden Takt als schweren zu ver-

stehen. Es entsteht aber weiter die Frage, ob das auf die leichten Takte eintretende Motiv Anschluß-motiv oder aber bereits neuer Auftakt ist. Letztere Deutung würde die Riesenschritte f^2—b und c^3—es^1 in die Motive selbst legen, wodurch ihre Ausdruckskraft eminent wüchse, während sie bei der anderen Deutung tote Intervalle zwischen den Endnoten des einen und den Anfangsnoten des nächsten Motivs wären. Die weit ausholende gezackte Zweiunddreißigstel-Arpeggio-Figuration, die zuerst in Periode VI aus der dreigestrichenen Oktave bis in die Kontraoktave hinabstürzend, sich dem Thema gesellt, schließt zwar zweifellos die Melodieteile der verschiedenen Oktavlagen zu fester Einheit zusammen und stellt noch deutlicher die souveräne Verfügung über Höhen und Tiefen ins Licht. Es fragt sich aber, ob seine Einführung nicht dem Bedürfnis entsprungen ist, die Risse zwischen den hohen Endnoten und den tiefen neuen Auftakten zu überbrücken, was sie zweifellos mit bestem Gelingen vollführt. Daß Beethoven solches Brückenschlagen keineswegs fern lag, beweisen die Anfangstakte der Es-dur-Klaviersonate Op. 27^{I} (vgl. S. 204), ebenso die Rolle des Kopfmotivs des Streichquartetts Op. 18 Nr. 3:



im Verlaufe des ganzen ersten Satzes (vgl. meine Analyse des Werks in Schlesingers „Meisterführer").

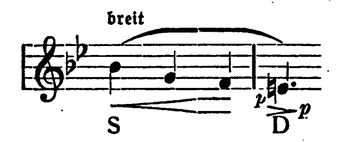
Im Hinblick auf diese verwandten Bildungen ziehe ich doch die erste Deutung vor, d. h. ich nehme an, daß Beethoven die hochgelegenen Einschiebsel als Anschlußmotive gemeint hat. Da in Periode II das Motiv auch auf die schwere Zeit in den tiefgelegenen Melodieteilen erscheint, so liegt doch wohl eine Parallelbildung zu dem Trio des Menuetts von Op. 10^{III} vor:



wo ebenfalls die hohen Wiederholungen der Motive nur füllende Einschiebsel (Anschlußmotive) sind. So wird denn für die ganze I.—II. Periode die Anhängung der leichten Takte an die schweren leitendes Prinzip (I: 2—‿3, 4—‿5, 6—‿7, 8—‿9). Doch setzt am Ende von Periode II das Metrum um durch nochmaliges Aufstützen auf den 6. Takt (6, 7—8), und Periode III—IV haben nicht mehr die Anschlußbildungen, sondern die schlichte Taktordnung 1—2, 3—4 usw. Eine gefährliche Klippe bringt Periode III, nämlich den Halbschluß auf c^+, der die Tür für das zweite Thema öffnet. Wie uns bereits von anderen Beispielen her bekannt, hat dieser entscheidende Halbschluß Anspruch auf den Eintritt mit einem Zeitwerte von höherem Gewicht (4,8 Takt). Die vielen Bestätigungen des Halbschlusses werden sonst ganz unverständlich, bzw. kommen als solche gar nicht zur Geltung, und man versteht den weiteren Aufbau ganz verkehrt:



d. h. mit Ganzschlüssen D—T statt der Halbschlüsse T—D. Mir scheint das Crescendo, das Beethoven zu Takt 7—8 (dem ersten Halbschluß) geschrieben, direkt dazu bestimmt, die Auffassung in die rechte Bahn zu lenken. Der emphatische Vortrag dieser beiden Takte macht dem Hörer aufs beste klar, daß die Periode durch 4 = 6 verkürzt ist: 1—4 (= 6)—8:



Das zweite Thema (Periode IV) interessiert durch die durchgeführte Doppel- und Tripelpunktierung

(♩... 𝅘𝅥𝅱 ♫ | ♩...).

Dazu sei daran erinnert, daß solche auffallend kurze Auftaktnoten stets energisch angefaßt werden müssen, wenn der verschärfte Rhythmus zur Geltung kommen soll. Ein dem zweiten Thema angehängter zweiter Nachsatz mit dem rhythmischen Motiv ♩. ♪| ♩ gearbeitet und harmonisch nur die Rückdeutung von f^+ zur Dominante vorstellend:



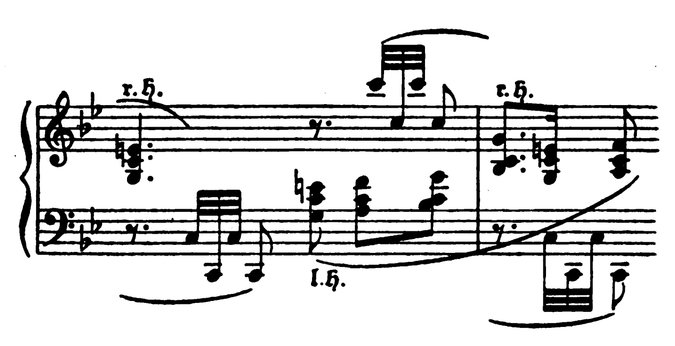
führt zur Wiederkehr des ersten Themas (Periode V). Auch im zweiten Teile kehrt dieser Anhang zum zweiten Thema wieder (Per. IX—X), aber da nicht wieder zur Dominante moduliert ist, auf b^7 statt f^7 stehend, also zur Subdominante lenkend, und da eine ausführliche Wendung zu dieser ausgeschlossen ist, zur vollen Periode (IX) erweitert mit Ganzschluß auf b^+, der mehrmals bestätigt wird, und zuletzt mit einer coda-artigen vollständigen Periode (X) mit den Motiven des Kopfsatzes. Der Bau der zehn Perioden ist:

I. Teil (Periode I—IV). I—II: (Erstes Thema) I: 2—◡3, 4—◡5, 6—◡7, 8—◡9, (Halbschluß); II (= I): 2—◡3, 4—◡5, 6—◡7, 6a—8 [8 + 9 = 17 Takte]; III (Über-

gang zum zweiten Thema): 1—4 (=6) —8 (Halbschluß), 7a—8a, 7b—8b, 8c, 8d, 8e [= 13 Takte]; VI (Zweites Thema): 1—8, 4a—8 (=2) [= 13 Takte];

II. Teil (Periode V—X). V (= I): 2—◡3, 4—◡5, 6—◡7, 8—◡9; VI (= II verziert): 2—◡3, 4—◡5, 6—◡7, 6a—8 ↱ [8 und 9 = 17 Takte]; VII (= III transponiert): 1—4 (= 6) — 8 (Halbschluß), ◡7a—8◡a, 7b—8◡b, 8c, 8d, 8e [= 13 Takte]; VIII (= IV transponiert): 1—8; IX (vgl. IV, 5—8): 2—8, 7a—8a, 7b—8b (= 1) [= 11 Takte]; X (Coda): 1—8, 7a—8a, 7b—8b, 8c [= 13 Takte].

Klaviertechnisch fällt in diesem Satze auf, welche große Rolle dem Spiel der linken Hand über der rechten zufällt. Für viele Spieler sind aber Dinge wie zu Anfang von Periode VI das Beginnen des gezackten Zweiunddreißigstel-Arpeggio mit der linken Hand in der dreigestrichenen Oktave, während die rechte in der kleinen Oktave beschäftigt ist, geradezu unausführbar. Es empfiehlt sich daher eine fast gänzliche Vermeidung des Kreuzens der Hände durch Verteilung des Melodiespiels an beide Hände, und zwar bereits in Periode III bei dem Halbschluß auf c^+, wo das erste $\overset{e}{\underset{g}{c}}$ mit der rechten Hand, das zweite aber mit der linken Hand zu spielen ist:



Der Händewechsel bei der Wiederholung desselben Akkords vollzieht sich erfahrungsmäßig ohne jede Schwierigkeit.

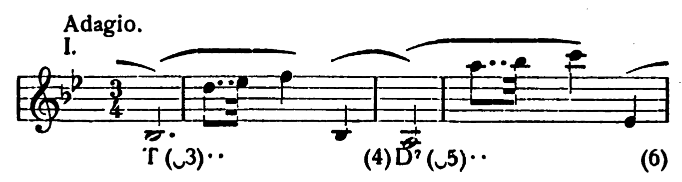
Etwas schwieriger ist der Rollenwechsel Periode VI, wo der Halteton b von der linken Hand übernommen werden muß, um die rechte für das hoch oben beginnende Arpeggio disponibel zu machen.



Erst auf dem nächsten Taktanfang übernimmt dann die linke Hand das Arpeggio, so daß die rechte die Melodie weiterführen kann (d ∾ es f). Bei solcher Verteilung der Hände wird auch die kleine Stilunebenheit 4 Takte weiter:

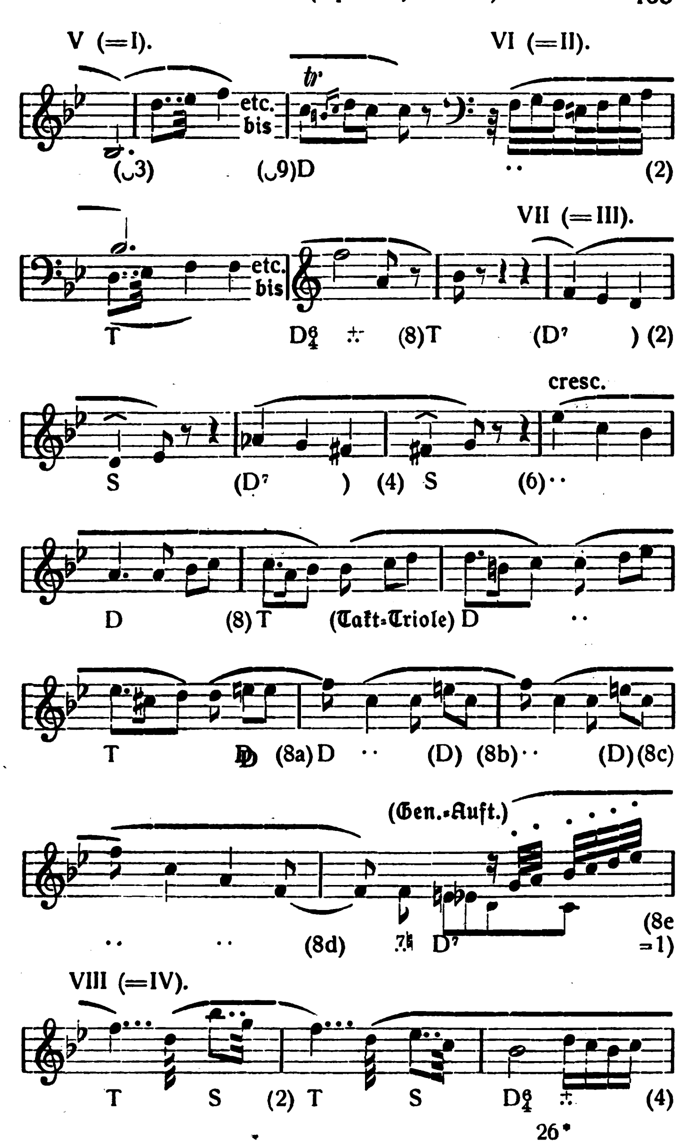


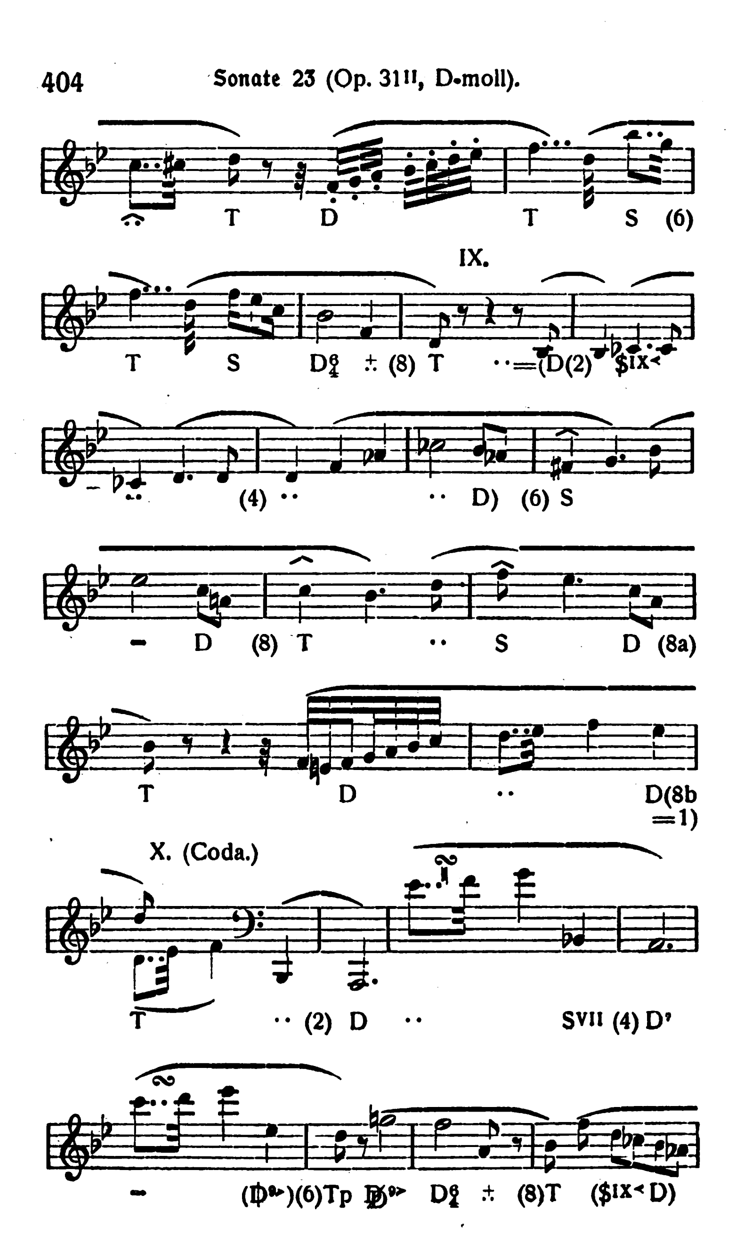
so gut wie ganz beseitigt, so daß man vermuten könnte, Beethoven selbst habe statt mit gekreuzten Händen diese Stelle ebenso gespielt. In meiner Ausgabe (bei N. Simrock) habe ich diese Verteilung der Hände durchgeführt. Hier ist die Skizze der Analyse des Satzes. Weiterer Bemerkungen bedarf dieselbe nicht.

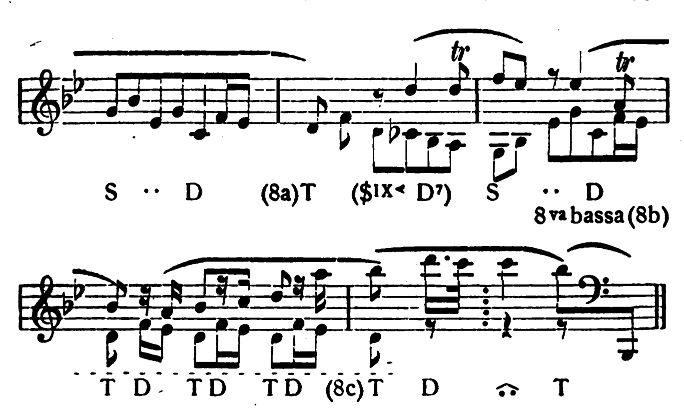



II.
III.
cresc.

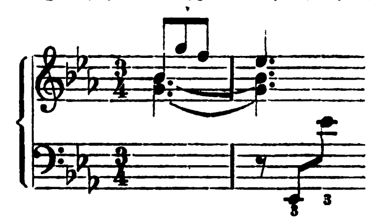

D .. T D (8b)D .. (D)(8c)
.. (D) (8d) .. (8e)
IV.
.. D7 T S (2)
T S D6/4 ∴ (4) V T 1
D T S (6) T D
D6/4 ∴ (8) T ..=D (4) $IX< .. (6)
.. .. D7 (8=2)


V (=I).
etc. bis
(◡3)
(◡9)D
VI (=II).
(2)
etc. bis
T
D$^6_4$
(8)T
VII (=III).
(D^7) (2)
cresc.
S
(D^7) (4) S
(6)
D
(8) T
(Takt-Triole) D
T
(8a) D
(D) (8b)
(D) (8c)
(Gen.-Auft.)
(8d)
D^7
(8e =1)
VIII (=IV).
T
S
(2) T
S
D$^6_4$
(4)


T
D
T
S
(6)
IX.
T
S
D$^6_4$
(8)
T
D(2)
(4)
D)
(6)
S
D
(8)
T
S
D
(8a)
T
D
D(8b
=1)
X. (Coda.)
T
(2)
D
SVII
(4)
D^7
(6)Tp
D$^6_4$
(8)T



Der S c h l u ß s a t z von Op. 31 II ist ein wahrhaftes Perpetuum mobile, das so gut wie vollständig von Anfang bis zu Ende (399 Takte $^{3}/_{8}$) in Sechzehnteln einhersaust. Nach Czernys Aussage soll der Galopp eines Reiters Beethoven das leitende Motiv eingegeben haben (vgl. Thayer Beethoven II S. 361). Die erste Skizze des Themas im Keßlerschen Skizzenbuche sieht so aus:



(beachte den Fingersatz 3—3!), verrät also noch keine Zugehörigkeit zur D-moll-Sonate. Doch ist die rhythmische Struktur bereits genau festgestellt. Beethoven fordert für den Satz das Tempo A l l e g r e t t o, was Marx (Anleitung S. 127) zu einer Warnung vor übereiltem Zeitmaß veranlaßt: „Die Spieler machen es häufig zu einem Wiener Walzer oder zu einer Etüde. Er ist aber nichts dergleichen, sondern ein sehr sinniger Satz, von Verlangen durchduftet" usw. Das sieht fast so aus, als verstehe

Marx dieses Allegretto in einem dem Andantino nahestehenden Sinne. Auch Reinecke (a. a. O. S. 57) warnt vor einem etüdenhaften Gepräge. Schon im Hinblick auf die Länge des Satzes (fast 400 Takte!) und die weiten Abstände der Harmonien (meist nur alle vier Takte Harmoniewechsel) verbietet sich aber doch eine solche langsame Temponahme. Die , sind nicht eigentliche Motive, sondern nur die durch den Satz festgehaltene Figurationsform der Zählzeiten, wie in der C-moll-Symphonie das . Trotz seiner Warnung vor Überhetzung weist deshalb Reinecke mit Recht darauf hin, daß „durch das Perpetuum mobile dieses Satzes sich ein melodischer Faden hindurchzieht, den der Spieler zur Geltung zu bringen hat, wenn er dem Komponisten gerecht werden will.“ Er weist also auf die großen Linien hin, die verstanden sein wollen, wenn man sich nicht mit Lenz damit zufrieden gibt, daß es in demselben bei einer durchgehenden Klavierfigur bleibt und zu keiner rechten Erfindung im melodischen Stile kommt (a. a. O. S. 175). Reinecke weist auch auf Beethovens Neigung hin, in kurzen Taktarten zu notieren, „während die Betonung nicht demgemäß ausfallen darf“. So ist es: Sobald wir über den Einzeltakt, der hier ja höchstenfalls eine wirkliche Zählzeit enthält, zu wirklichen Takten fortschreiten, sieht der Satz gleich ganz anders aus. Lassen wir uns zunächst von der Harmoniebewegung führen, so scheint die Taktordnung zu sein:

°T | .. | .. | D | .. | .. | .. | °T
(2) (4)

und als Melodie der Schwerpunktsnoten ergibt sich:



Aber mit Takt 15 erkennen wir, daß wir damit noch nicht das Rechte getroffen haben, da der Schluß D $^{6}_{4}$ | $\overset{+}{..}$ | °T einen Takt zu früh erreicht wird. So ergibt sich schließlich, daß der Anfang nicht auf eine leichte, sondern auf eine schwere Zeit erfolgt, und vielmehr zu lesen ist:



Natürlich sind die damit an die Hand gegebenen agogischen Akzente (⌒) zur Vermittlung dieser Auffassung an den Hörer unentbehrlich. Schon wiederholt habe ich auf die Notwendigkeit hingewiesen, die kleine Dehnung, welche der agogische Akzent bedeutet, der jeweilig sich in kürzesten Noten bewegenden Stimme zu übertragen, d. h. also sehr häufig einer figurierten Begleitstimme. Im vorliegenden Falle muß die Unterstimme durch leichte Dehnung des auf den Taktschwerpunkt fallenden Sechzehntels den für die Melodie erforderlichen Ausdruck vermitteln.

Wer diese faszinierende Mitwirkung der Begleitung am Ausdruck der Melodie noch nicht erkannt hat, dem rate ich, dieselbe an Beethovens Andante favori zu studieren, wo die kontrapunktisch in Sechzehnteln und später in Zweiunddreißigsteln geführte Unterstimme frappante Dienste leistet, das zum Singen zu bringen.

Eine originelle Physiognomie zeigt das zweite Thema (III) durch seine Kleingliedrigkeit in Motiven von je zwei Achteln in Dreiachteltakt (rhythmische Sequenz):



Der Nachsatz ist Wiederholung des Vordersatzes in zu Anfang gebrochenen Oktaven; angehängt sind dann der Periode noch zwei 2-taktige, zwei 3-taktige, wieder zwei 2-taktige und eine 4-taktige Bestätigung des A-moll-Schlusses. Erst nach 8 g erfolgt der 3-taktige Rückgang zur Wiederholung durch Verzierung des a^1 und b^1 und Verwandlung des A-moll-Akkords in den A-dur-Akkord ($T^{III<} = D$). Der Bau der drei Perioden des ersten Teils ist also:

I (Kopfthema): 1—8, 5a—8a, 7b—8b, 7c—8c [= 16 Takte].

II (Evolution, ansetzend mit 8c = 2): 2—◡5, 6—8 [= 7 Takte].

III (Zweites Thema und Epiloge): 1—8, 7a—8a, 7b—8b (= 5), 6—8c (= 5), 6—8d, 7e—8e, 7f—8f, 8g, 6—8h (= 1) :|| [= 26 Takte].

Die Durchführung umfaßt die Perioden IV—X. Sie nimmt das Kopfthema auf, bringt aber statt a f e | d die Endnote es und lenkt damit zur Subdominanttonart g-moll ($e^{I>} = \not{S}^{VII}$). Die Taktordnung entspricht in Periode IV—VI derjenigen von Periode II, d. h. der Anfang erfolgt mit dem schweren 2. Takt, und die Halbsätze nehmen Anschlußmotive an (◡5, ◡9):

IV (G-moll): 2., 3—◡5, 6., 7—◡9.

V (D-moll): 2., 3—◡5, 6., 7—◡9.

VI (C-moll): 2., 3—◡5, (Nachsatz B-moll) 6., 7—◡9. Periode VII verkürzt die Anschlußmotive auf eine Zählzeit, so daß die angeschlossenen Takte ◡5 und ◡9 in Wegfall kommen, und schiebt außerdem den Vordersatz und Nachsatz mit 4 = 6 zusammen, so daß sie auf fünf Takte zusammenschrumpft: 2., 3—4 (=6), 7—8 (=1). Da auch noch der Schlußtakt zum Anfangstakt der achten Periode umgedeutet wird, so ist das allerdings eine Bildung, die erkannt und zur Geltung gebracht sein will, wenn die rhythmische Orientierung nicht in die Brüche gehen soll. Beethoven hat aber durch ein Fortissimo zu

Takt 7 von Periode VII darauf aufmerksam gemacht, daß hier der Höhepunkt des Durchführungsteiles liegt. Man wird gut tun, das dem Hörer auch durch breiteren Vortrag der siebenten Periode bemerkbar zu machen. Periode VIII nimmt die Bildweise des Kopfsatzes wieder auf, den sie in der Unterterztonart B-moll bringt, aber nur im Vordersatze getreu. Der Nachsatz führt mit einer kühnen und feinsinnigen chromatischen Harmoniefolge:

des des des d e
b b b h cis (°T S
f—ges—g♮—gis—a = S D°> S⁸ D°> D)

zum Halbschluß auf a⁺, d. h. er bahnt bereits den Weg zum Wiedereintritt des Kopfthemas in der Haupttonart, der aber noch durch ganze 46 Takte hinausgeschoben wird. Aber der Inhalt von Periode IX—X sind, wie man sich leicht überzeugen kann, nur immer erneute Bestätigungen des Halbschlusses auf a⁺. Durch die ganze Periode IX ist der Sinn dieser Halbschlüsse allerdings verhüllt durch Anschlußmotive, welche die Dominante a⁺ zum Quartsextakkord f/d/a machen:



Noch mehr verwirrt die Einschaltung einer Nachbildung dieser Zweitaktgruppe in G-moll (d°—d), obgleich der Sinn der Summierung beider nichts anderes als eine Umschreibung des Halbschlusses ist:

	a⁺		a⁺		d⁺		a⁺
also:	D	°T	D	°T	(D)	°S	D

Periode X macht diesem Versteckspiel ein Ende und führt durch acht Takte zum bestimmten Schluß auf °a, mit dem das erste Thema wieder getreu wie zu Anfang des

Satzes eintritt und somit der dritte Teil (Wiederkehr der Themen) seinen Anfang nimmt. Angesichts des sehr eigenartigen Aufbaues der Perioden wird man wenig Grund finden, Lenz zuzustimmen, wenn er meint (a. a. O. S. 177), daß Marx von dem Satzbau dieses Finales folgerichtig darum nicht spreche, weil dasselbe eine charakterisierte Satzbildung nicht besitze. Nein, wenn es auch nicht ganz mühelos ist, sich durch die wie aus Nebelfetzen zusammengestückten fünfzehn Perioden rhythmisch-metrisch zu orientieren, unmöglich ist es nicht. Lenz sagt S. 174: „Das Stück hat Sonatenform“, S. 175 aber, meint er, Beethoven hätte es auch Rondo nennen können und zwar füglicher als die Rondos von Op. 10III und Op. 31I. Dagegen muß doch ernstlich Protest erhoben werden. Wie unsere Analysen dartun, sind allerdings jene Rondos der Sonatenform angenähert, hier aber haben wir es mit einem wirklichen Finale in Sonatenform zu tun. Selbst die Reprise des ersten Teils fehlt nicht, die zwei Hauptthemen stehen wohl erkennbar da, das zweite erscheint mit seinen Anhängen und Epilogen im dritten Teile in die Haupttonart transponiert wieder, und die Durchführung hebt sich durch Vermeidung eigener thematischer Physiognomie und stark modulierende Verarbeitung des ersten Themas sehr charakteristisch heraus. Daß sie im Momente höchster Spannung einen längeren Teil des ersten Themas in der Tonart der großen Unterterz bringt, wäre in der Rondoform nicht weniger merkwürdig als in der Sonatenform. Und auch, daß die Coda (XV) nochmals das Gesicht des ersten Themas zeigt, ist eine uns durchaus nicht fremde Erscheinung der Sonatenform (vgl. die Schlüsse der ersten Sätze von Op. 2III und Op. 13).

Nur wenige Bemerkungen möchte ich noch meiner analytischen Skizze vorausschicken. Neues motivisches Material bringen die beiden angeschlossenen Takte (5) in Periode II und XII:



Diesem Sichaufrecken im Akkord verwandt ist das Motiv der 3-taktigen Epiloge 6c bis 8c und 6d bis 8d in Periode III:



Die Modulationen zu Anfang der Durchführung (Periode IV—V) sind durch Chromatik bewirkt. Bei III 8 (= 2) wird aus a cis e: a c es ($D_8^{5>} = \$^{VII}$); bei IV 6 wird aus g b d: gis h d ($T^{III<}_{V<} = \$^{IX<}$), bei V 6 wird aus d f a: d f as ($T^{I>} = \$^{VII}$), bei VI 3 wird aus c es g: a c es ges ($T^{VII}_{I>} = \$^{IX<}$), bei VII 2 wird aus ges b des: g♮ b des (${}^0Sp^{1<} = Đ^7$), bei VII 7 wird aus as c es: a♮ c es ($T^{1<} = D^7$). Eine große Triole (1 Takt $^9/_8$ statt $^6/_8$) ereignet sich bei XI 5—6:



Bei III 8 ff. entsteht wieder ein kleiner rhythmischer Konflikt (ebenso bei XIII 8 ff.) durch die mehrmalige Wiederholung einer Figur von vier Sechzehnteln im Dreiachteltakt:

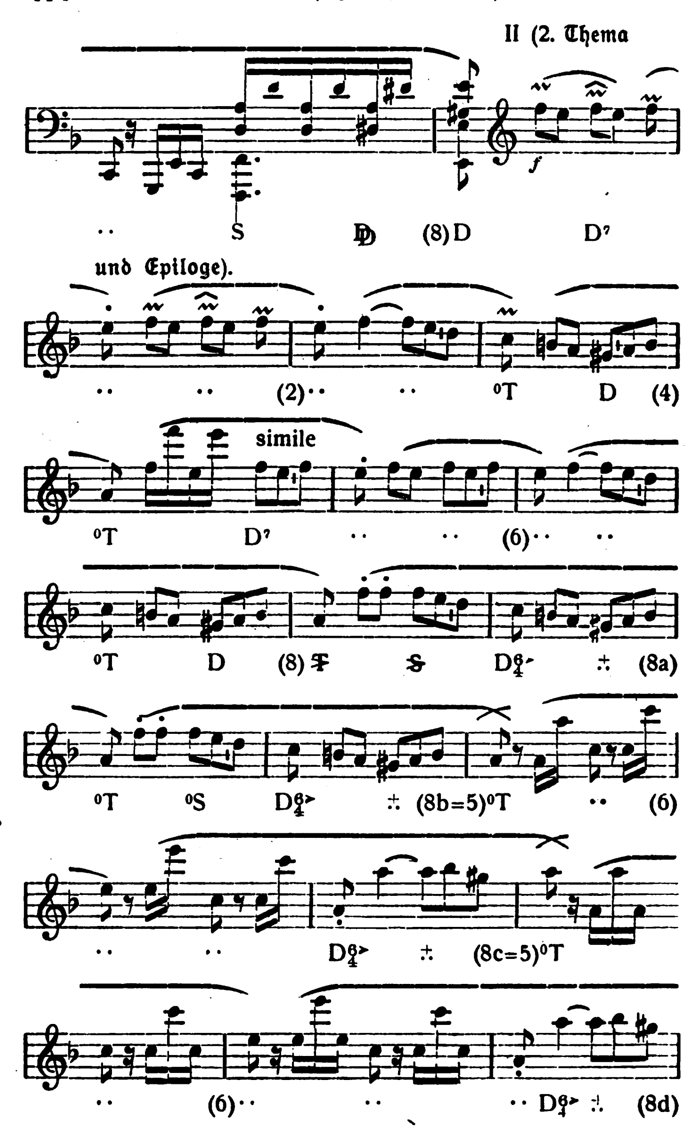


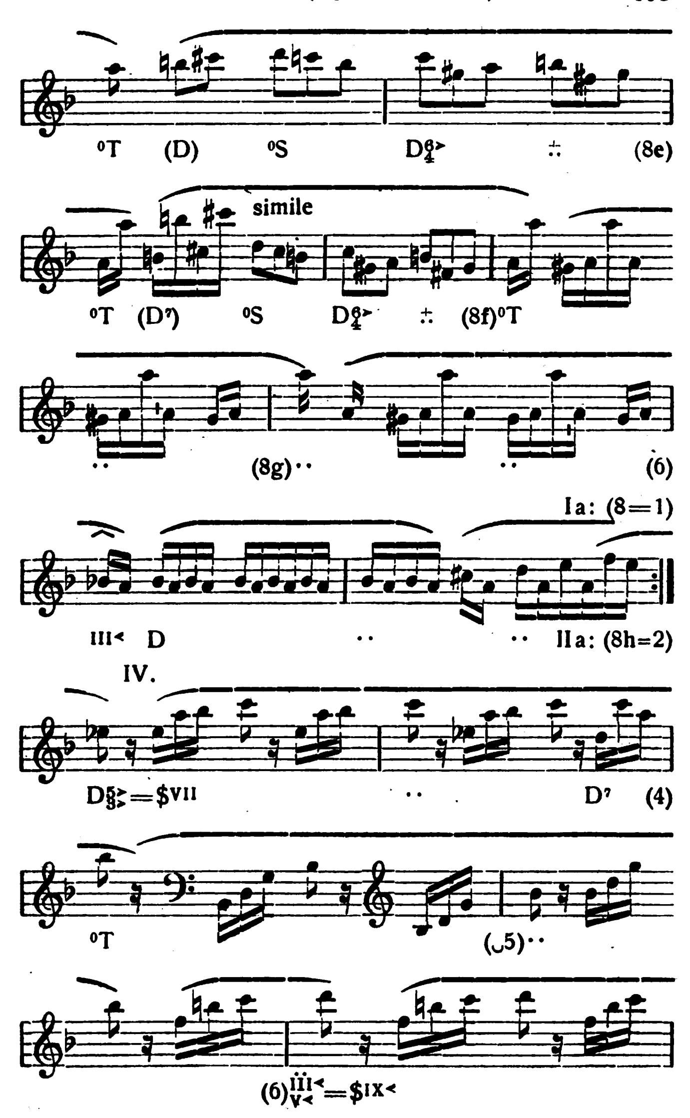
Daß der Rückgang (a⁷) nach den Halbschlüssen (auf a⁺) Periode XIV 5a—8c in höherem Sinne Generalauftakt ist und nicht stringendo, sondern zögernd vorgetragen werden muß, damit der Wiedereintritt des Kopfthemas (Periode XV) bestimmt aufgefaßt wird, sei noch in Erinnerung gebracht. Hier ist die Skizze der Analyse.



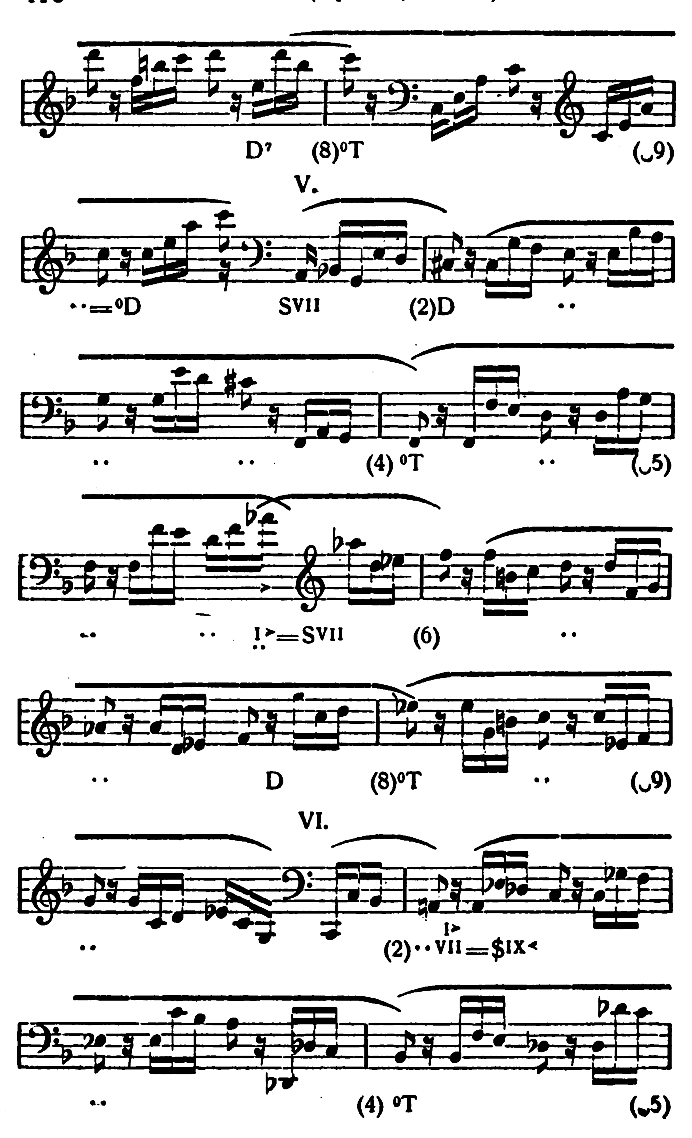

D
0T
D$^{6}_{4}$>
(8a)
f
sf
0T
D$^{6}_{4}$>
(8b)
f
sf
0T
D$^{6}_{4}$>
(8c=2)0T
II (Evolution).
(8c=2)
Sp
sf
simile
D7
(4) T
(5)
(6)
Ð

II (2. Thema und Epiloge).





°T (D) °S D6 4> ∴ (8e)
simile
°T (D7) °S D6 4> ∴ (8f)°T
.. (8g).. .. (6)
Ia: (8=1)
III< D .. .. IIa: (8h=2)
IV.
D5> 3>=$VII .. D7 (4)
°T (◡5)..
(6)III< V<=$IX<


D⁷ (8)⁰T
(◡9)
V.
··=⁰D
SVII
(2)D
··
··
··
(4) ⁰T
··
(◡5)
··
··
I>=SVII
··
(6)
··
··
D
(8)⁰T
··
(◡9)
VI.
··
(2)··VII=$IX<
I>
··
(4) ⁰T
(◡5)

(6) °Sp

(8)

VII.

°T (9) (2)

°Sp D7 (4=6)

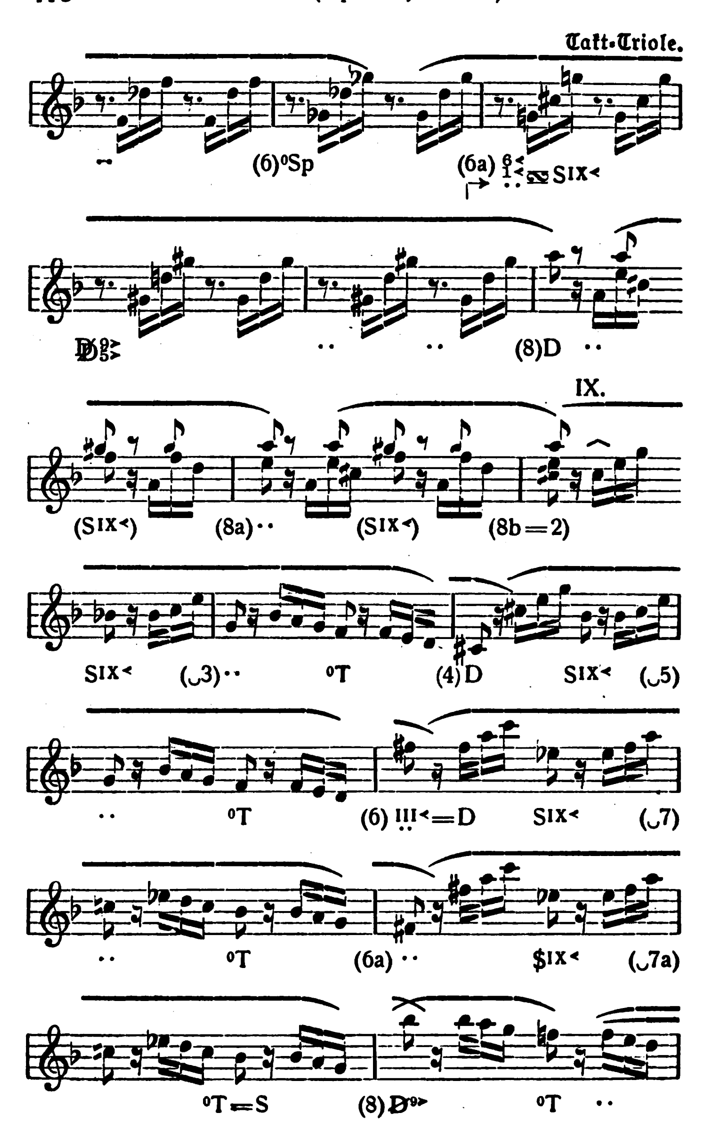
ff p

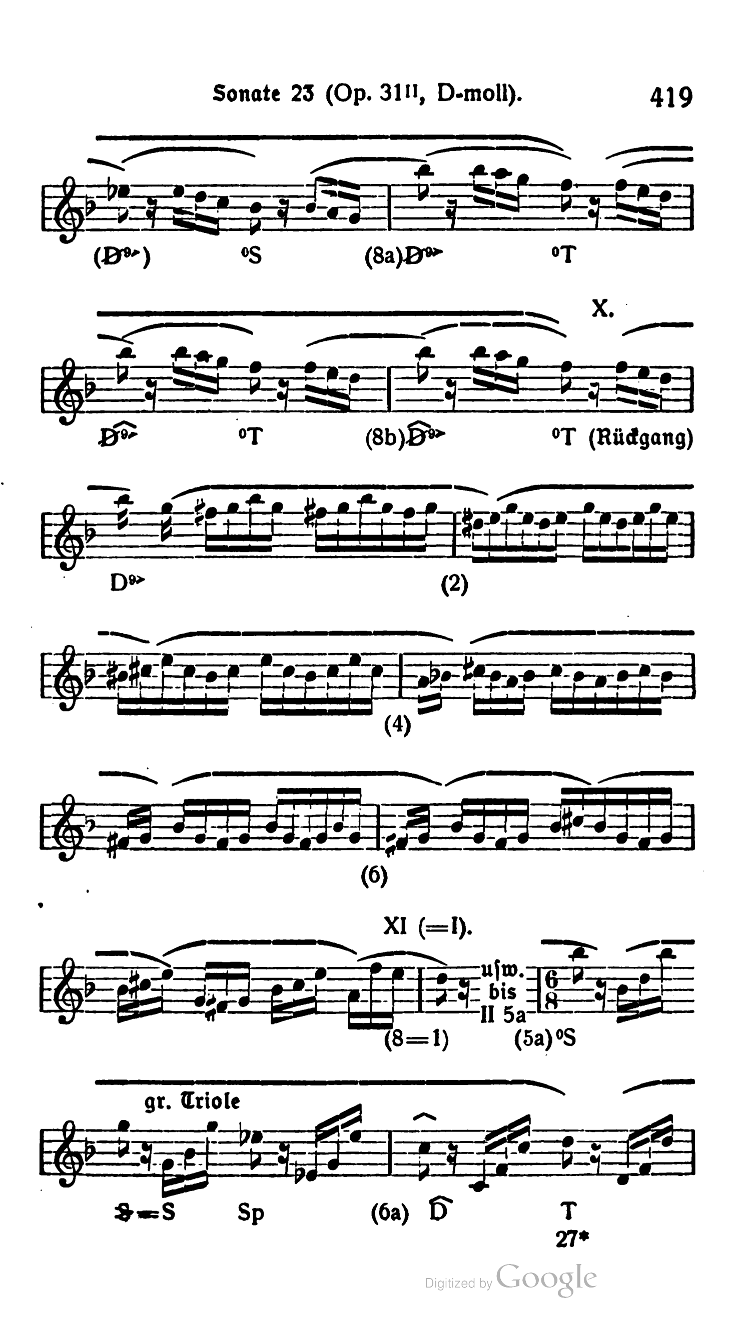
T D7 (8)

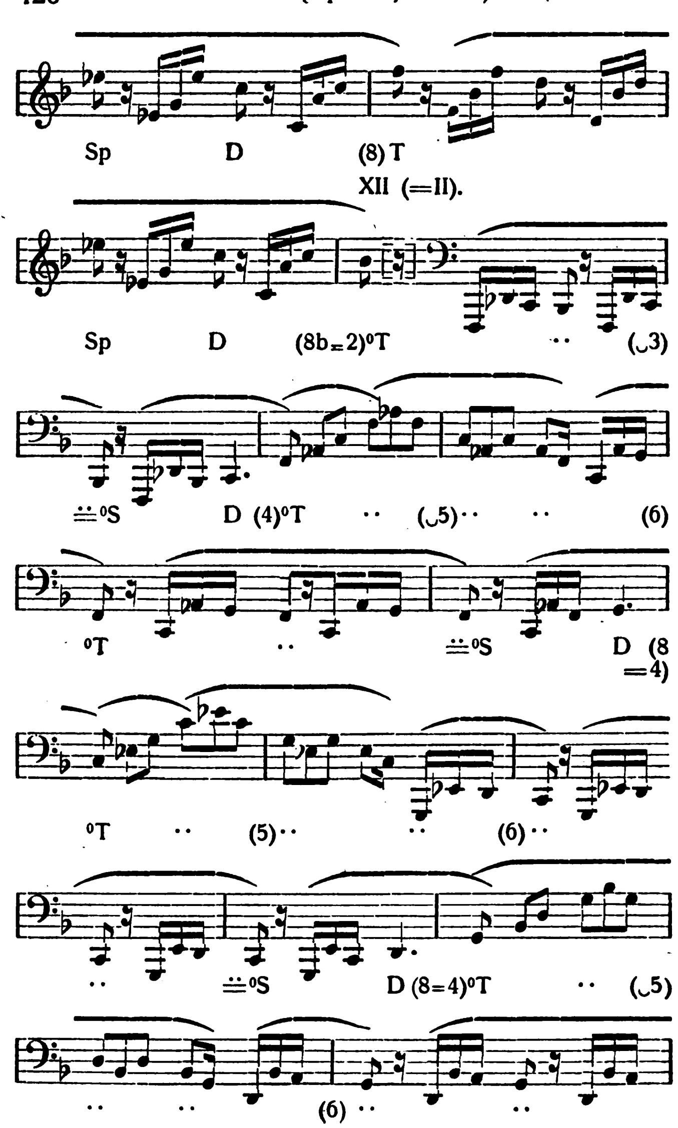
VIII.

°T (2) D

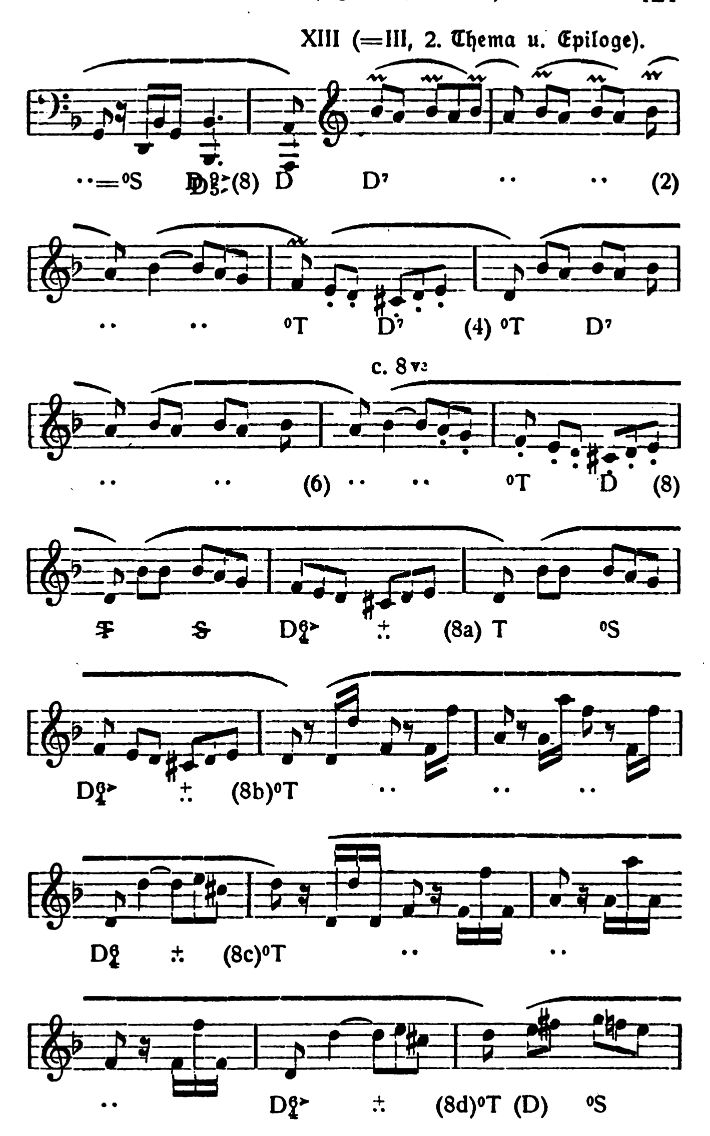
(4) °T

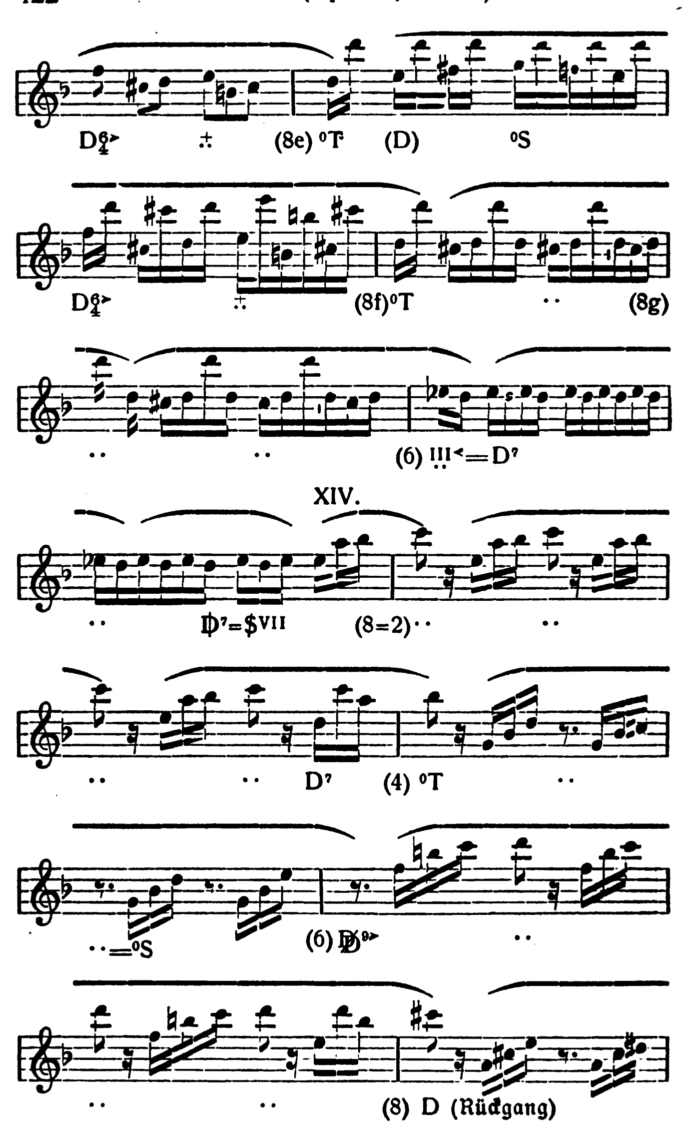

Takt-Triole.
(6) 0Sp
(6a)
SIX<
(8)D
IX.
(SIX<)
(8a)
(SIX<)
(8b=2)
SIX<
(◡3)
0T
(4) D
SIX<
(◡5)
0T
(6) III<=D
SIX<
(◡7)
0T
(6a)
SIX<
(◡7a)
0T=S
(8)
0T

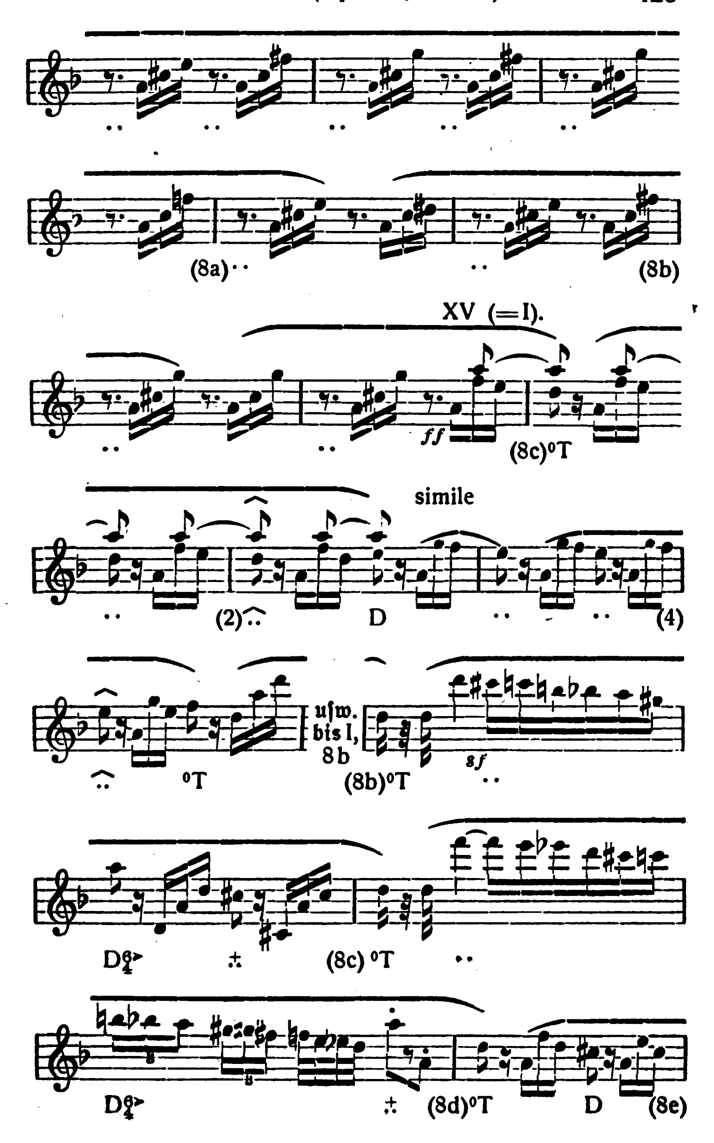

(D⁹>) °S (8a) D⁹> °T
X.
D⁹> °T (8b) D⁹> °T (Rückgang)
D⁹> (2)
(4)
(6)
XI (=I).
usw. bis II 5a
(8=1) (5a) °S
gr. Triole
S=S Sp (6a) D T

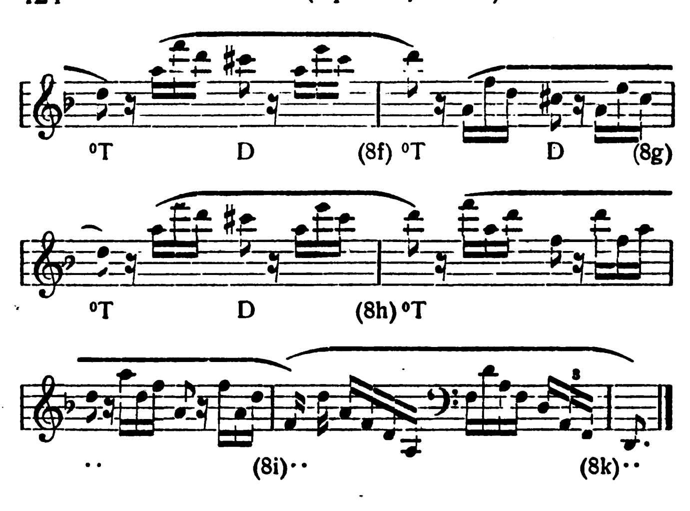

Sp
D
(8) T
XII (=II).
Sp
D
(8b=2)⁰T
(◡3)
⁰S
D (4)⁰T
(◡5)
(6)
⁰T
⁰S
D (8
=4)
⁰T
(5)
(6)
⁰S
D (8=4)⁰T
(◡5)
(6)

XIII (=III, 2. Thema u. Epiloge).




D6 4>
(8e) 0T
(D)
0S
D6 4>
(8f) 0T
(8g)
(6) III< = D7
XIV.
(8=2)
D7
(4) 0T
= 0S
(6)
(8) D (Rückgang)

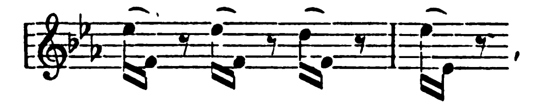

(8a)
(8b)
XV (=I).
ff
(8c)⁰T
simile
(2)
D
(4)
⁰T
usw. bis I, 8 b
(8b)⁰T
sf
D
(8c) ⁰T
D
(8d)⁰T
D
(8e)



Sonate 24 (Op. 31III, Es-dur).

Immer gewaltiger entfaltet der Genius seine Schwingen und offenbart speziell der Meister des Klaviers seine souveräne Macht über das Instrument. Mit der Es-dur-Sonate Op. 31III erreichen wir einen Gipfelpunkt; folgen ihr doch fast unmittelbar die riesenhaften Bravour-Sonaten Op. 53 und Op. 57. Mir erscheint diese Es-dur-Sonate als die letzte, in der Beethoven das Pianoforte noch studiert und seinen Leistungsmöglichkeiten nachgeht; die dann weiter folgenden zeigen ihn nicht mehr als Suchenden, sondern als Wissenden, aus der Fülle des Könnens Schöpfenden. Zur Motivierung dieses Urteils verweise ich vor allem auf die große Rolle, welche in der Es-dur-Sonate Op. 31III dem Staccatospiel zugewiesen ist. Das ganze Scherzo ist eine Staccatostudie allerersten Ranges und sollte von jedem Klavierpädagogen zur rechten Zeit als spezielles Förderungsmittel im Unterrichtsgange verwertet werden. Aber auch der erste Satz ist durchsetzt mit Staccatowirkungen aller Art vom Portato bis zum

nervigen Staccatissimo. Zu den Staccatowirkungen zählt aber auch das pauſendurchſetzte Abziehen je zweier Sechzehntel:



das beſonders Periode IX in tiefer und tiefſter Baßlage mit dem Intervall der übermäßigen Sexte (D$^{7>}_{5}$):



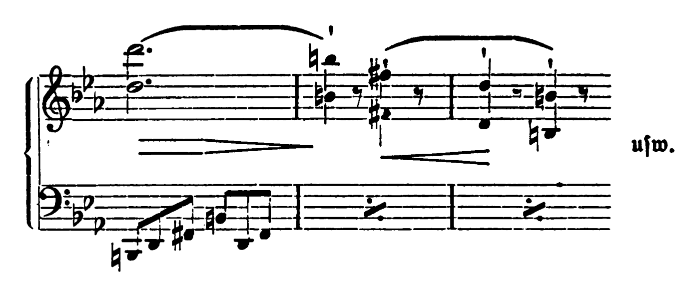
einen Effekt hervorbringt, den das Orcheſter nicht nach-zubilden vermöchte. An ſolche Stellen denke ich, wenn ich ſage, daß Beethoven den Sonderwirkungen des Piano-forte nachging. Das Finale ſtellt daneben „Abzüge“ von zwei und zwei Noten mit umgekehrter Betonung:



die beſonders im Forte-unisono ſich zu triumphierendem Jauchzen ſteigern:



Auch die unmittelbar daran anschließenden sieghaft im Akkord niederstoßenden Oktaven über den in Achteltriolen vibrierenden Bässen gehören zu den Dingen, die speziell dem Pianoforte abgelauscht sind und dasselbe zu königlichen Siegen geführt haben:



Da steht das moderne Rieseninstrument, das mit seinem gewaltigen Dröhnen einem ganzen reichbesetzten Orchester gegenüber treten kann — welch ein Weg von den bescheidenen Anfängen der Pianoforte-Literatur bei den älteren Mannheimern (denjenigen, welche im Pianoforte noch immer das Klavichord ehrten), bis zu diesen Offenbarungen eines unbändigen Kunstwillens! Fürwahr, technisch hat Beethoven Op. 31III in den späteren Sonaten noch überboten, klanglich aber ist er mit der Es-dur-Sonate bereits auf der höchsten Höhe angelangt!

Treten wir nun der Analyse der einzelnen Sätze näher, so ist gleich das Kopfmotiv der Sonate merkwürdig:



ein echter „Mannheimer Seufzer" (vgl. Denkmäler der Tonkunst in Bayern Bd. III, Einleitung), der durch den ganzen Satz dominiert, etwa so wie im Adagio von Johann Stamitzs B-dur-Trio Op. 1V. Merkwürdig ist dieser Anfang auch darum, weil er die Tonart der Sonate nicht, wie gewöhnlich, gleich durch den Anfangsakkord verrät,

sondern mit einer umständlichen Kadenz, die eine ganze achttaktige Periode füllt, zu ihr hinleitet:

S⁶ | .. | .. | $\not{D}^{9>}$ | .. | D^{6}_{4} | $\overset{5}{\cdot\cdot}$ | T !
(2) (4) (6) (8)

Wie ich schon in meiner Einleitung zu Bd. III der Denkmäler der Tonkunst in Bayern ausgeführt habe, ist der Mannheimer Seufzer arg mißverstanden und dadurch geschmacksgefährlich geworden. Der Anfang des Stamitzschen Themas:



ist nicht wie bei a), sondern wie bei b) bezeichnet, zu verstehen. Nur die leidige Allerweltsneigung, die erste längere Note als Motiv-Ende aufzufassen, verführt aber die Mehrzahl der Leser und Hörer, zu verstehen wie bei a). Auch im Kopfthema von Op. 31III ist die zweite und nicht die dritte Note die Endnote des ersten Taktmotivs. Wir erhalten daher wieder Innenpausen:



Bei Periode III ergibt sich durch diese Leseweise der Gewinn, daß die Harmoniefortschreitungen in die Motive selbst kommen:

S | .. | $T^{7<}$ | .. | S | D | T
(2) (4)
5 (6) (8) 1

Das erste Thema umfaßt nicht weniger als 4 Perioden, die alle vier mit dem Kopfmotiv beginnen: I: 1—8, 8ᵃ; II: 1—8; III: 1—8 (= 2), 7ᵃ—8ᵃ (= 4), 7ᵇ—8ᵇ (= 6), 7ᶜ—8ᶜ, 8ᵈ; IV: 1—4, 3ᵃ—4ᵃ, 5—6, 5ᵃ—6ᵃ, 7—8, 8ᵃ,

wobei zu beachten ist, daß bereits III 7c—8c die Dominanttonart erreicht wird. Aber Beethoven begnügt sich nicht mit dem Ganzschlusse auf b+, sondern bringt noch die IV. Periode, welche b+ nochmals zur Dominante zurückdeutet und das Kopfthema abermals ansetzt, aber in Es-moll und zum Halbschlusse auf f+ (D von B-dur) führt, der mit den grotesk hinab plumpsenden drei Vierteln f—F—F_1 bestätigt wird (8a). Erst Periode IV ist also hier die Evolutionsperiode, d. h. diejenige, welche vom ersten zum zweiten Thema überführt. Das zweite Thema (V—VI) beginnt mit dem schweren (zweiten) Takte, verläuft aber übrigens schlicht symmetrisch mit 2., 3—5, 6., 7—8, 8a. VI ist nur verzierte Wiederholung von V̆. Doch haben beide Perioden noch eine Reihe Schlußbestätigungen mit neuen Motivbildungen, V zunächst eine zweitaktige und eine dreitaktige mit an das flüssige Figurenwerk des G-dur-Rondo Op. 51II erinnernden gewellten Skalen mit Triolen-, Quintolen- und Sextolenbildungen, VI zwei zweitaktige breiteren Wellenschlags:

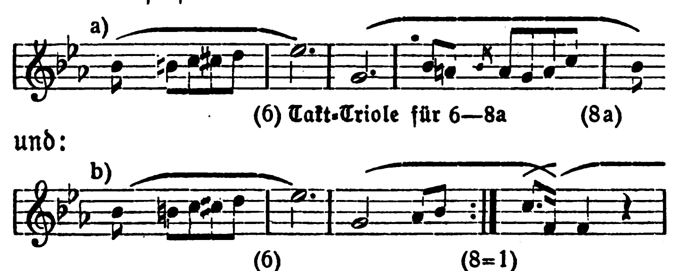


(eine Oktave höher getreu wiederholt), dann eine dreitaktige mit getrillerten Zweiviertelmotiven im Dreivierteltakt (rhythmische Sequenz):



und eine elftaktige mit dem Sinne eines Nachsatzes, der den 6. und 7. Takt durch Festhaltung des Quartsextakkords (Takt 6) und seiner Auflösung (Takt 7) sozusagen mit Fermaten versieht (5—6, 5a—6a, 5b—6b, 7(= 4)—8).

Problematisch ist die Struktur der beiden letzten Phrasen vor der Reprise:



und:

Liegt hier bei a eine Takttriole vor $(\overbrace{6-8}^{3})$? Wenn ja, so erschwert dieselbe stark das Verständnis von b, das ebenso beginnt, aber die Triole nicht hat und statt des Abschlusses das Kopfthema bringt (mit 8 = 1). Eine restlos befriedigende Erklärung sehe ich nicht, möchte aber fast vermuten, daß die beiden langen Noten es g in genetischer Beziehung zum Kopfmotiv (dem Seufzer) stehen; besonders Periode III Takt 2, das



und die beiden folgenden Takte:



scheinen mir ein Milieu zu umschreiben, in das auch das es. g. hineinpaßt. Zur Ergänzung kann man auch noch Periode VI Takt 8c heranziehen, das synkopische



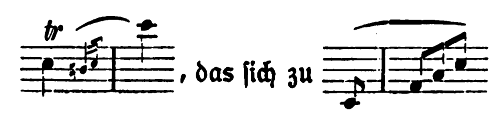
das aber in Beethovens Notierung:



kaum mehr erkennen läßt, daß der Rhythmus des Kopfmotivs ♩. ♬ ♩ um ein Achtel verschoben darin steckt. Noch stärker irritiert diese Schreibweise mit Punkten statt Überbindungen, in der denselben Rhythmus durchführenden Variation der Phantasie Op. 77 Beethovens:



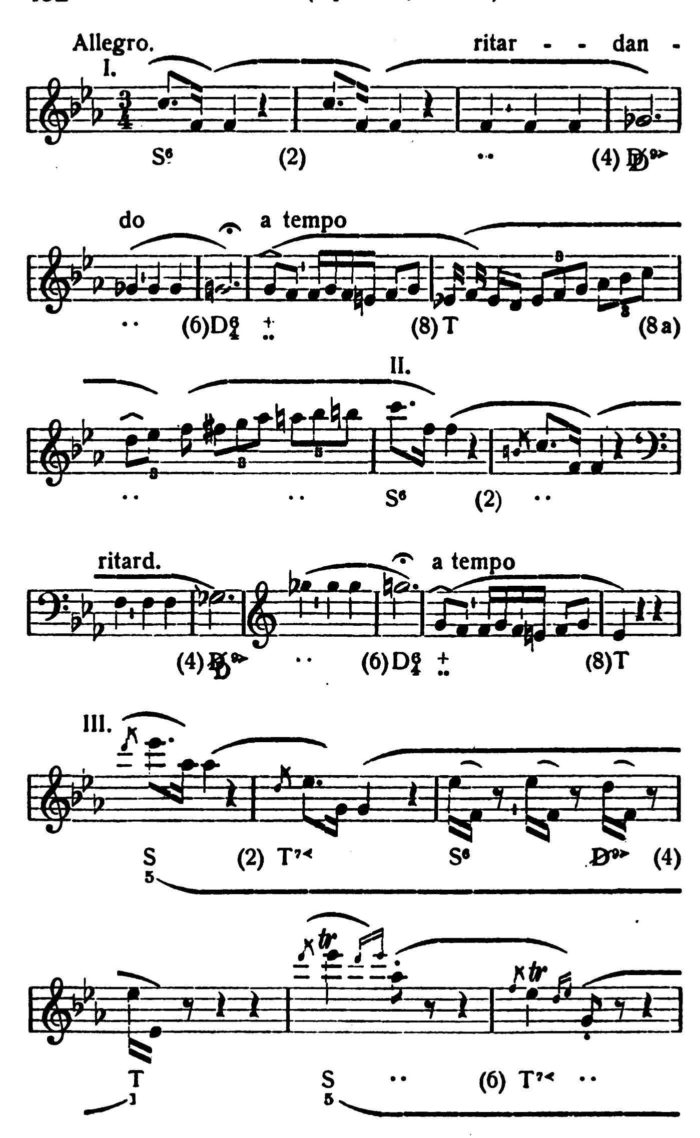
Die Durchführung des ersten Satzes von Op. 31 III umfaßt die Perioden VII—XI. Der Anfang von VII entspricht dem Themakopf, lenkt aber durch Enharmonik um: in S^6 $\frac{6<}{1<}$ ≅ $D^{9>}$ wird fis aus $6^<$ zu 3 umgedeutet, d. h., wo in I a c es ges ($=f^{9>}$) stand, erscheint in VII: fis a c es, d. h. $d^{9>}$, Đ$^{9>}$ von C-moll statt Đ$^{9>}$ von Es-dur. Der Absturz des Kopfmotivs Takt 7—8 von Periode VII erreicht bereits im 8. Takt noch die Tonika C-moll, aber nur als Anschlußmotiv (𝄽 ♩. ♬ ♩); daher wird der C-moll-Schluß noch weiter mit 7a—8a bestätigt. Periode VIII—IX arbeiten nun mit dem Kopfthema in C-dur weiter und Periode IX Takt 8 schließt nach F-dur. Periode X geht ebenso von F-dur nach B-moll. Periode XI findet bereits den Rückweg zu Es-dur, nämlich mit ^0T ..$^{III<}$ = Đ D zunächst nach As-dur und weiter mit T $5^<$ $\ddot{6}$ = Sp nach Es-dur. Das Wiedereinfädeln des Kopfthemas nimmt bereits Periode XI, Takt 5ff. seinen Anfang mit dem

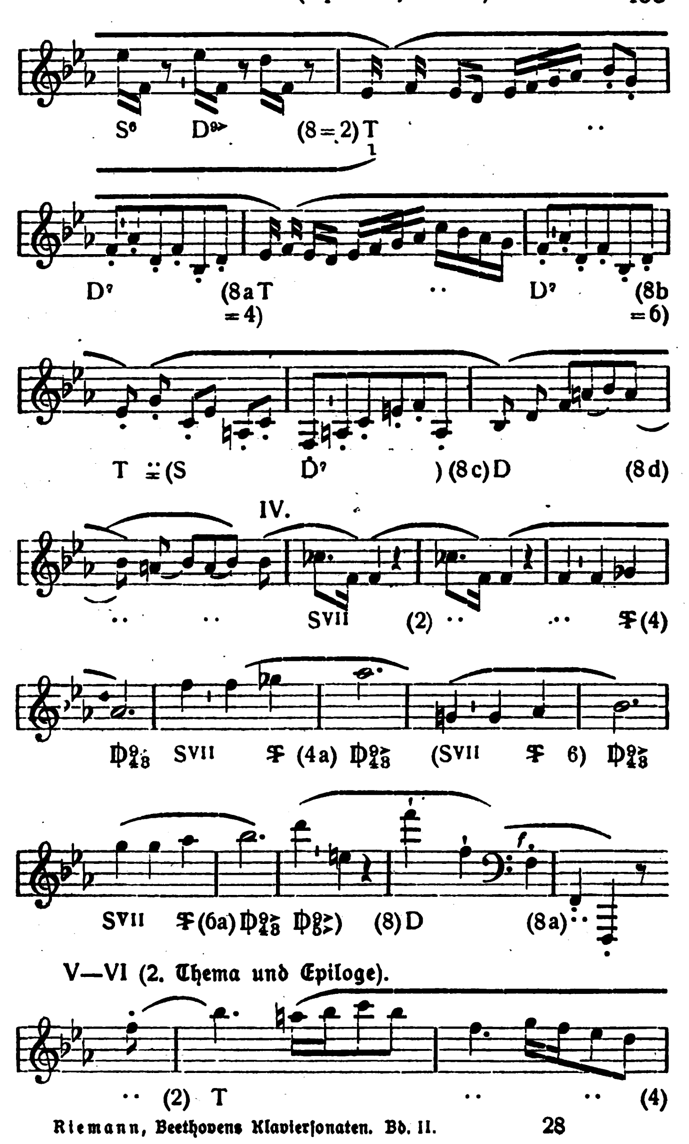


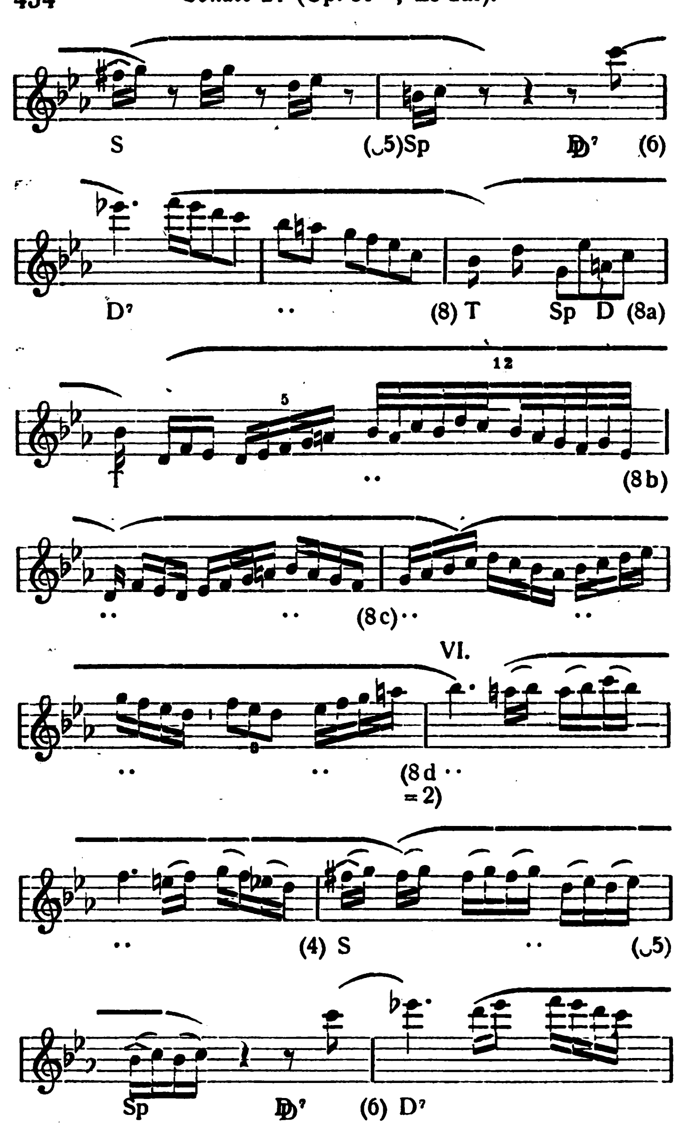
fortentwickelt (6a) und mit rhythmischer Sequenz (4 Achtel im Dreivierteltakt) sich mehrmals im Takte verschiebt, bis es zu Anfang von Periode XII mit (8 = 1) in den Wiederanfang einmündet. Der dritte Teil reproduziert getreulich den ersten mit den selbstverständlichen Änderungen der Tonartfolge, doch zeigt sich eine kleine Veränderung schon im Nachsatz von Periode XIV gegenüber Periode III, sofern das:

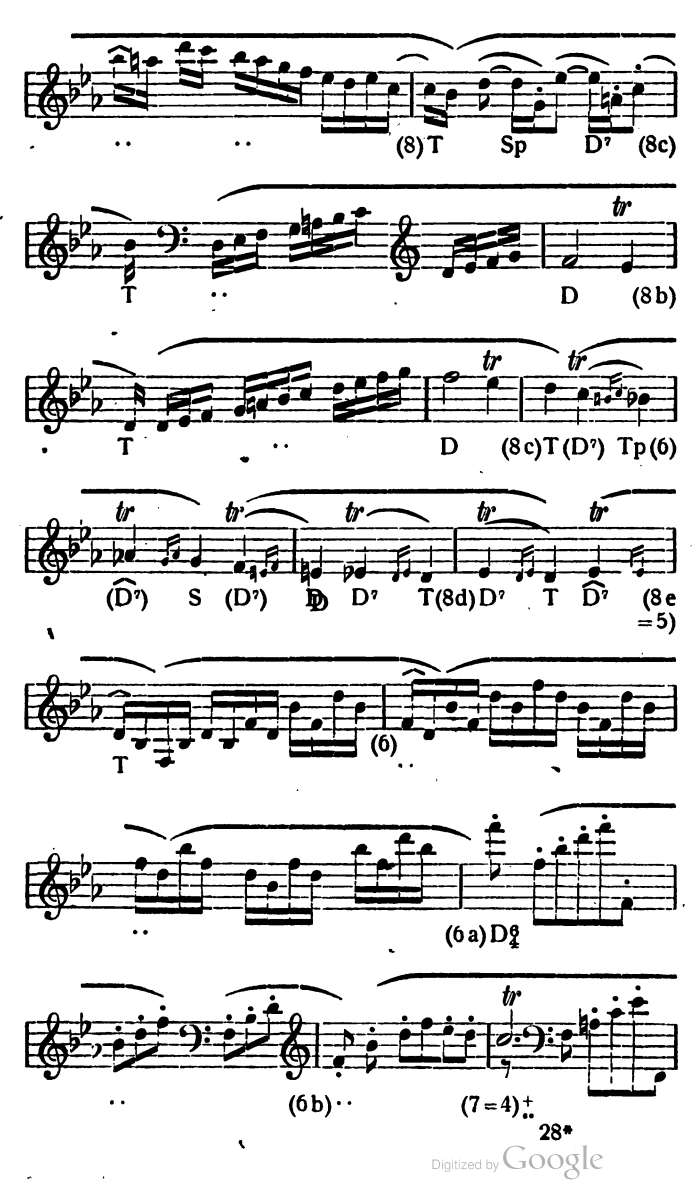


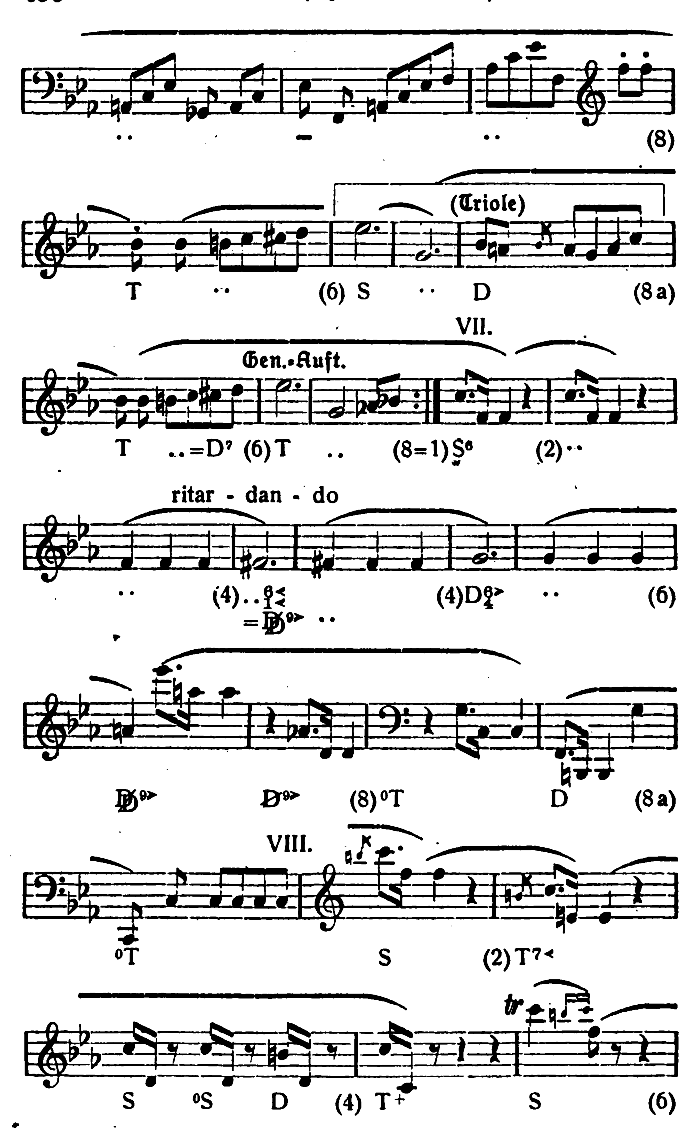
Eine stärkere Veränderung bringt Periode XIV Takt 8d, nämlich den Sprung von Periode III 8d bis IV, 8, durch Hinaufführung des Achtelganges um eine weitere Oktave, so daß der Absturz der Forte-Viertel (in III: f3, f2, f1, F, $_1F$, in XIV: b^2, b, B, $_1B$ $_1As$) anschließt. Dabei entfällt also gänzlich das Zurückgreifen auf den Kopfsatz, welches uns zwang, Periode IV als Evolutionssatz zu bezeichnen. Da nicht wieder zur Dominanttonart moduliert werden soll, sondern die Haupttonart bleibt, so ist ja der Evolutionssatz im dritten Teile überflüssig, und fällt hier tatsächlich weg. Das zweite Thema in der Haupttonart (XV—XVI wird mitsamt den Anhängen und Epilogen getreu als Periode V—VI transponiert wiedergebracht. Auch das oben (S. 429f.) besprochene letzte Motiv vor der Reprise erscheint wieder, bringt auch zuerst wieder die Takttriole und leitet das zweite Mal eine Coda ein (XVII—XVIII), die den Kopfsatz in die tiefere Quinte transponiert beginnt, ihn aber stark erweitert [1—8(= 4), 3a—4a, 5—8] und mit ein paar Takttriolen auch rhythmisch würzt. [$6\overset{8}{—}8$ (=4) und Triole für 4—4a]. Auch die XVIII. Periode ist stark erweitert (1—6, 5a—6a, 7—8, 7a—8a, 7b—8b, 6—8c). Hier ist die Skizze der Analyse des Satzes:


Allegro.
I.
ritar - - dan -
S6
(2)
(4)
do
a tempo
(6)D
(8) T
(8 a)
II.
S6
(2)
ritard.
a tempo
(4)
(6) D
(8)T
III.
S
(2) T7<
S6
(4)
T
S
(6) T7<

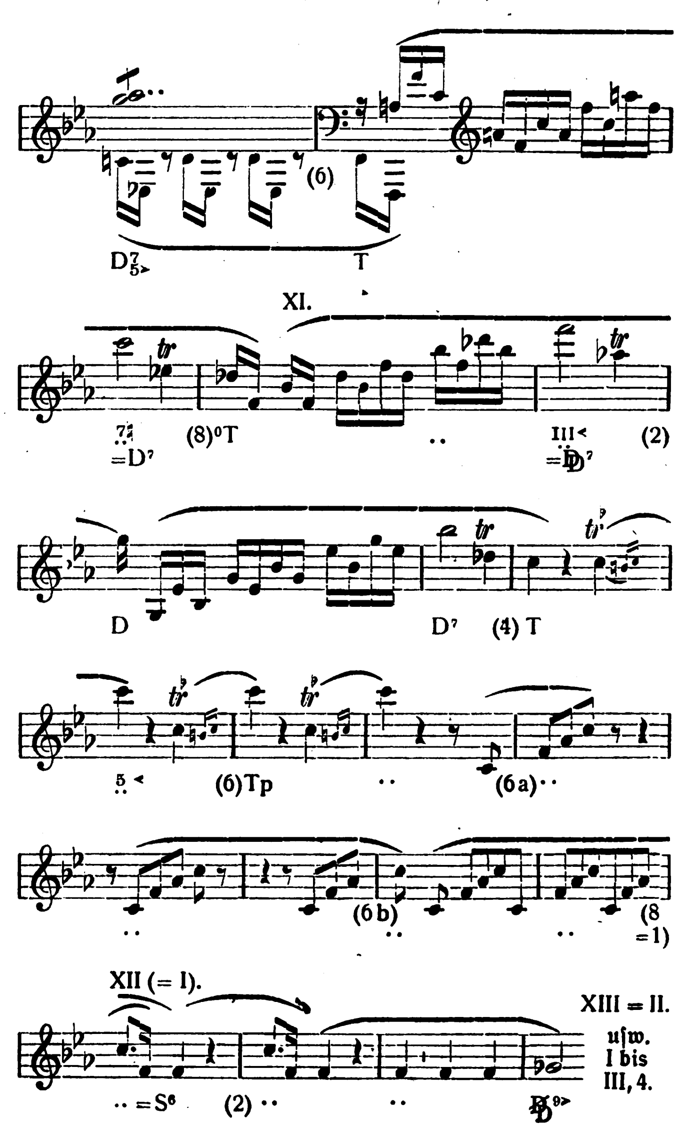

S6 D9> (8=2) T
D7 (8a T =4) D7 (8b =6)
T (S D7) (8c) D (8d)
IV.
SVII (2) (4)
SVII (4a) (SVII 6)
SVII (6a) (8) D (8a)
V—VI (2. Thema und Epiloge).
(2) T (4)

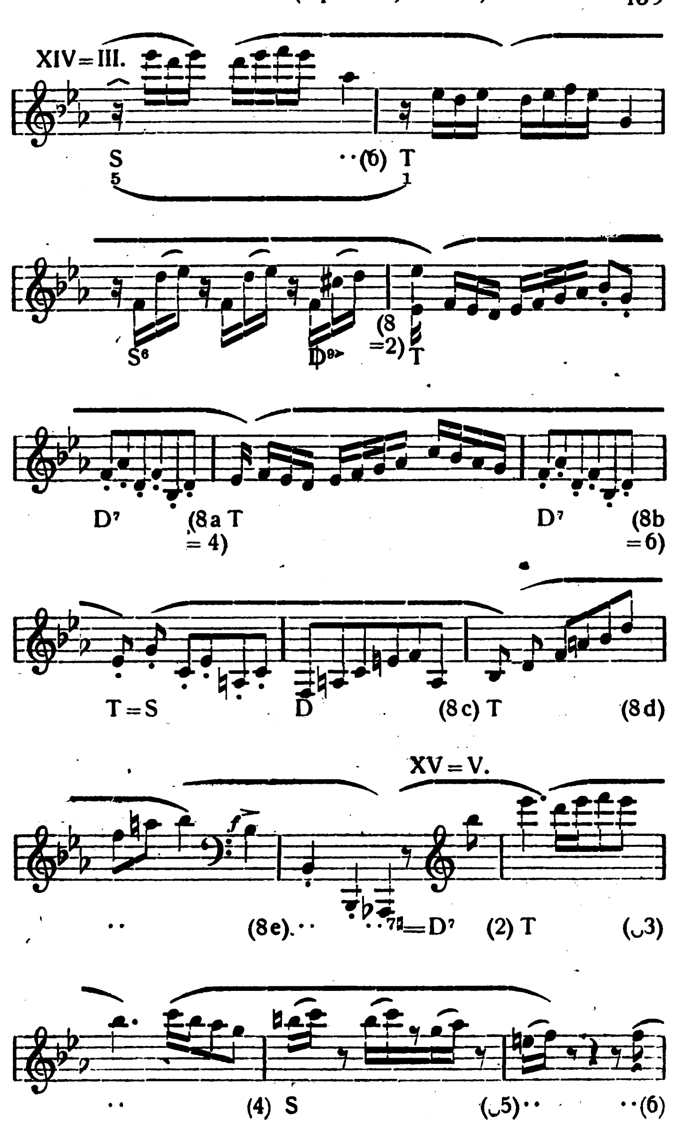

S
(◡5)Sp
D7
(6)
D7
(8) T
Sp
D
(8a)
5
12
(8b)
(8c)
VI.
(8d
= 2)
(4) S
(◡5)
Sp
D7
(6) D7

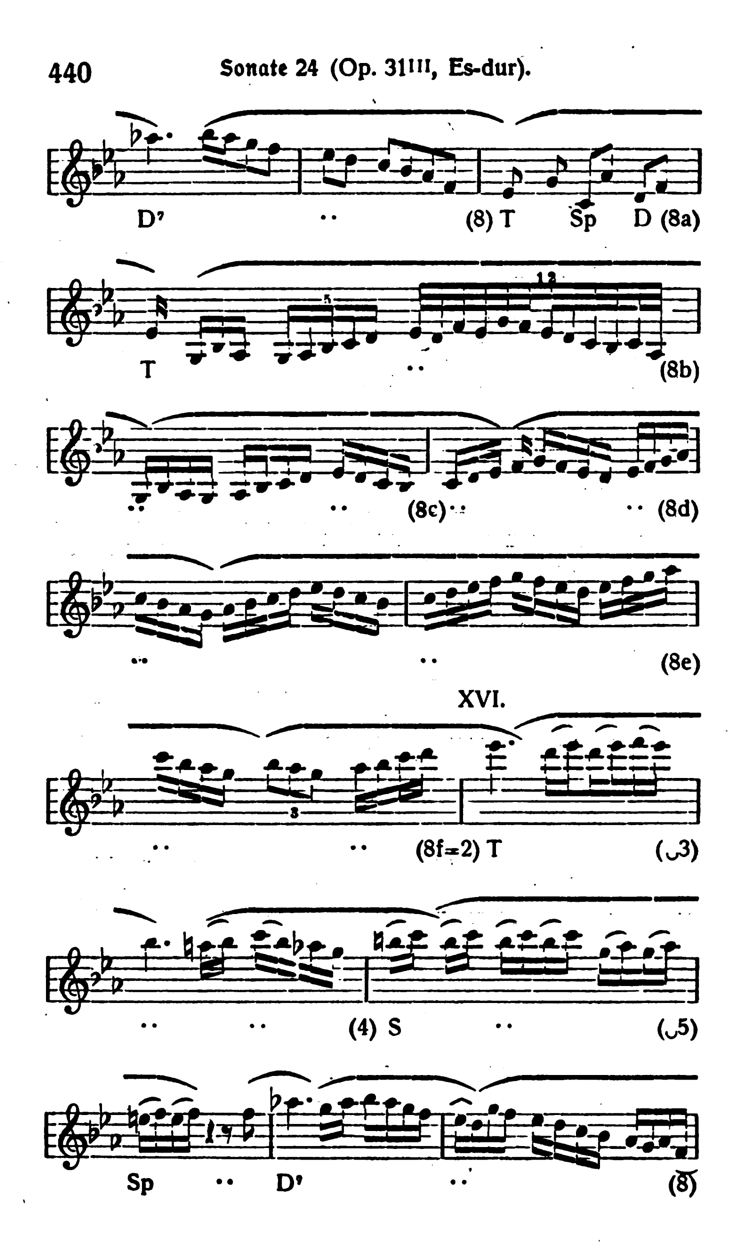

(8) T Sp D7 (8c)
T D (8b)
T D (8c) T (D7) Tp (6)
(D7) S (D7) D D7 T (8d) D7 T D7 (8e =5)
T (6)
(6a) D6/4
(6b) (7=4)

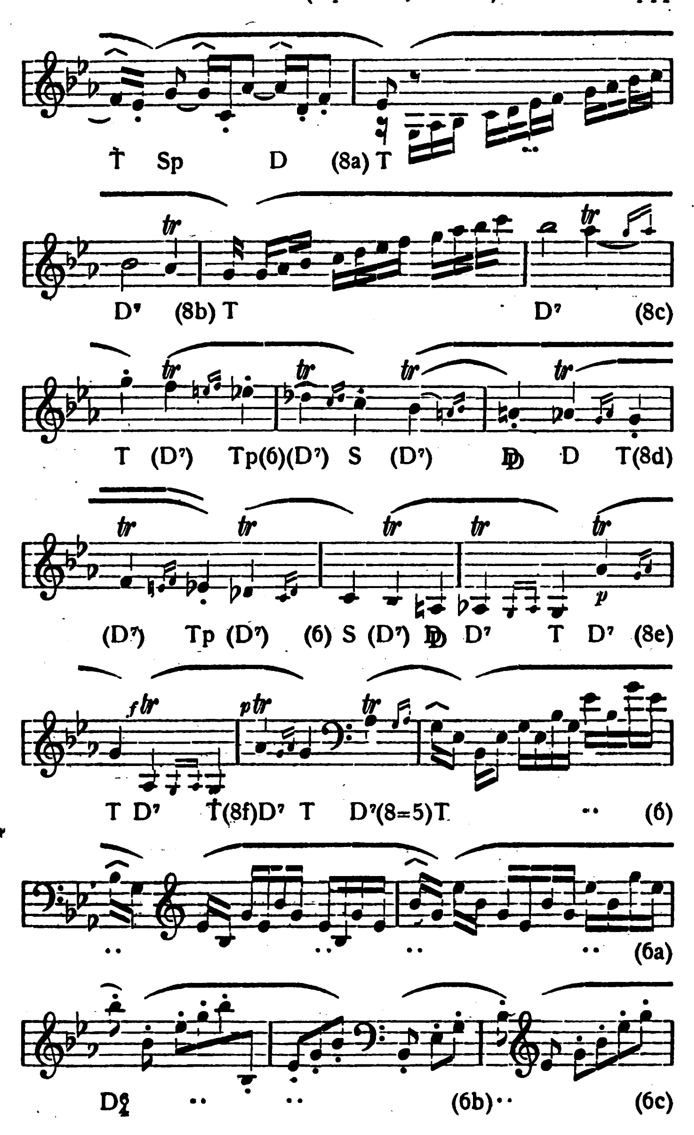

(8)
(Triole)
T .. (6) S .. D (8a)
VII.
Gen.-Auft.
T ..=D7 (6) T .. (8=1) S6 (2)..
ritar - dan - do
.. (4).. (6)
=D9> ..
(4)D (6)
D9> D9> (8) 0T D (8a)
VIII.
0T S (2) T7<
tr
S 0S D (4) T+ S (6)

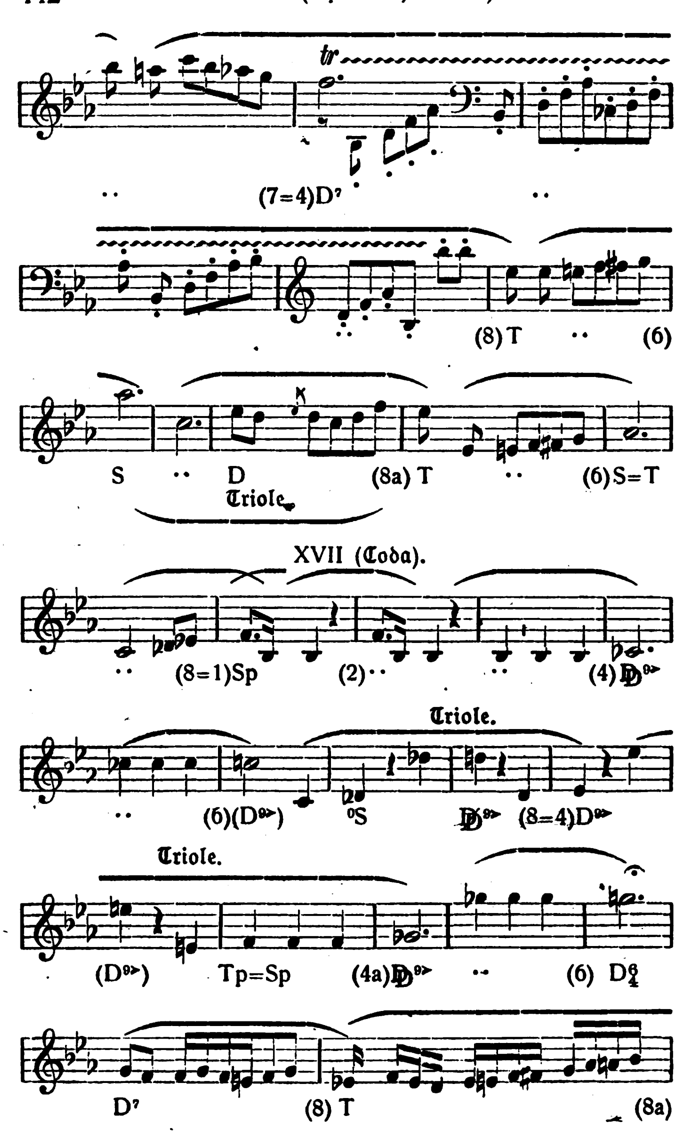

IX.
T⁷<
S
⁰S
D⁷
(8) T
(8a =2)
D7 5>
T
(8b =4)
D7 5>
(6)
D7 5>
T
X.
tr
7♮ = D⁷
(8) T
(2)
D7 5>
T
(4)
D7 5>
T


(6)
D7 5>
T
XI.
tr
7
=D7
(8)0T
III<
=D7
(2)
D
D7
(4) T
5<
(6)Tp
(6a)
(6b)
(8
=1)
XII (= I).
XIII = II.
usw.
I bis
III, 4.
=S6
(2)
D9>


XIV=III.
S
5
··(6) T
1
S6
D9>
(8
=2)
T
D7
(8a T
=4)
D7
(8b
=6)
T=S
D
(8c) T
(8d)
XV=V.
··
(8e).··
··7♮=D7
(2) T
(◡3)
··
(4) S
(◡5)··
··(6)


D⁷
(8) T
Sp
D (8a)
T
(8b)
(8c)
(8d)
(8e)
XVI.
(8f=2) T
(3)
(4) S
(5)
Sp
D⁹
(8)


T Sp D (8a) T
D7 (8b) T D7 (8c)
T (D7) Tp(6)(D7) S (D7) D D T(8d)
(D7) Tp (D7) (6) S (D7) D D7 T D7 (8e)
T D7 T(8f)D7 T D7(8=5)T (6)
(6a)
(6b) (6c)

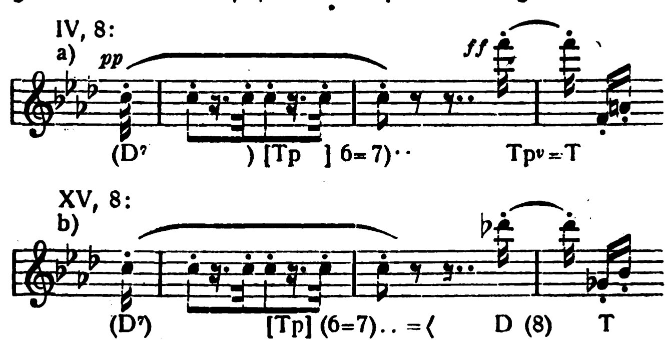


(7=4)D7
(8) T
(6)
S
D
Triole
(8a) T
(6) S=T
XVII (Coda).
(8=1)Sp
(2)
(4) D9>
Triole.
(6)(D9>)
0S
D9>
(8=4)D9>
Triole.
(D9>)
Tp=Sp
(4a)D9>
(6)
D7
(8) T
(8a)


XVIII.
S6
(2)
(4)D
(6)
D6/4
(6a)
(8)
T
D
(8a)
T
D
(8b)T
D6/4
(6)
(8c)
T

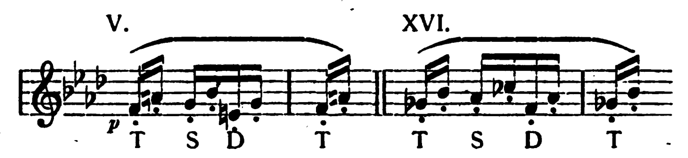
Die Es-dur-Sonate Op. 31III hat keinen langsamen Satz, obgleich sie viersätzig ist. Sie berührt sich darin mit der achten Symphonie, in welcher jedoch das Allegretto immerhin bestimmter als Vertreter eines langsamen Satzes empfunden werden kann, während hier die Entscheidung schwer fällt, ob man dem Scherzo (Allegretto vivace) oder dem Menuett diese Rolle zuweisen soll. Der Streit ist ja ein müßiger, da erst zu beweisen wäre, daß ein langsamer Satz für die Sonate unentbehrlich ist. Da Op. 49 Nr. I und II, Op. 54 und Op. 78 beweisen, daß sogar 2 Sätze den Rahmen einer Sonate bilden können, so dürfen wir uns auch damit zufrieden geben, daß der Großmeister des Adagio einmal Anlaß fand, trotz der Viersätzigkeit auf ein Adagio oder Andante zu verzichten. Der zweite Satz läßt sich ja trotz des verlangten schnellen Tempo zunächst so an, als verstecke sich hinter ihm ein kantabler Satz. Das Staccato der Baßstimme verdeckt in keiner Weise die gesangsmäßige Haltung der ersten Takte der Oberstimme, aber bereits Periode II, das Unisono pp staccato verrät, wohin die Phantasie des Komponisten steuert und in Periode V, VI und VII treten immer mehr Staccato-Ideen auf, die keinen Zweifel darüber lassen, daß Beethoven wieder einmal (vgl. den 2. Satz von Op. 28) darauf ausgeht, das Pianoforte als vollwertigen Ersatz der Instrumente mit gerissenen Saiten zu dokumentieren. Übrigens sei die Ähnlichkeit der ganzen Anlage der zweiten Sätze von Op. 28 und Op. 31 Nr. III nicht übersehen. Da der von Op. 28 das Tempo Andante hat, so wird das die Neigung verstärken, auch den zweiten Satz von Op. 31III als Ersatz eines Andante zu verstehen. Der Satz hat Sonatenform. Die 17 unterscheidbaren Perioden verteilen sich auf die drei Teile so, daß I—VII den ersten, VIII—XI den zweiten und XII—XVII den dritten Teil bilden. Das erste Thema hat die liedartige Gliederung A B A (I, II, III), d. h. das Kopfthema wird zweimal vorgetragen und dazwischen schiebt sich ein dominantischer Zwischensatz, der zur Parallele führen zu wollen scheint, aber auf der Dominante der Haupttonart

endet ((D) [Tp] Sp $\widehat{D^7}$). Periode IV nimmt die Motive des Zwischensatzes (II) wieder auf, tritt aber mit einem kühnen Ruck (6 = 7) zum Schluß auf f⁺ (*ff*). Dieses F-dur ist als Variante der durch das Vorausgehende vorbereiteten Paralleltonart F-moll verständlich. In der Parallelstelle Periode XV Takt 8 ist die Sachlage ähnlich, doch nicht ganz gleich, da Periode XVI mit Ges-dur beginnend die Transposition von Periode V gibt:



Daß beide Fälle Ungewöhnliches bringen, beweist der Umstand, daß meine Bezifferung Hilfszeichen erfordert. Bei a) für f⁺ auf IV 8: Tpᵛ (d. h. Variante der Tonika-Parallele) bei b) für das des⁺ auf XV, 8: ⟨ D, d. h. den „Leitklang" zur Dominante. Daß diese Funktionen bezw. Funktionsverkleidungen schließlich nicht wohl entbehrlich sind, ist mir schon öfter aufgegangen, auch habe ich gelegentlich schon darauf hingewiesen, wie sie zu bezeichnen sind. Das *v* für Variante ist z. B. notwendig für den As-moll-Akkord (S̶*v*) in G-dur gegen Ende von Schuberts G-dur-Impromptu Op. 94 (T (D⁷) | S̶ᵛ D̶⁹ᐳ | D$^{+}_{4}$ | T). Parallelstellen zu den oben aufgewiesenen beiden Tonartrückungen sind im Finale der Es-dur-Sonate Op. 7 das b—h (*ff* >) gegen Ende des Satzes und im ersten Satze der D-dur-Sonate Op. 10III das a—b zu Anfang der Durchführung (vgl. 1. Bd. S. 263 und S. 336). Der Bannkreis

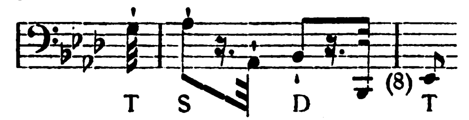
des zweiten Themas im Scherzo von Op. 31^{III} umfaßt die Perioden V—VII im ersten und XVI—XVIII im dritten Teile. V und XVI sind Evolutionsperioden, die den Eintritt des $\not{D}^{9>}$-Akkords vorbereiten, mit dem das zweite Thema einsetzt, und die Tonart verschieben (V: F-dur, B-dur—Es-dur XVI: Ges-dur, Es-dur) treten aber selbständig thematisch hervor durch prägnante Motivbildung (piano-staccato):



Der Kernsatz des zweiten Themas selbst ist Periode VI bezw. XVII mit dem verschärften punktierten Rhythmus:



dreimal diese Zweitaktgruppe und geschlossen durch die Baßkadenz:



Auch die Epiloge, die Periode VII (XVIII) bringt, zeigen selbständige thematische Physiognomie:



Daß Beethoven einmal bei VII, 5 wegen der Höhengrenze des Klaviers (f^3) das Schlußmotiv geköpft hat:



ist leicht ersichtlich. Mag ein jeder nach eigenem Geschmack die ursprüngliche Form des Motivs herstellen, oder aber Beethovens hübschen Ersatz beibehalten.

Der Rückgang von den Episoden zum Wiederanfange hält das bebende Pochen der Sechzehntel der Epiloge fest und beschränkt sich harmonisch auf die Rückdeutung des es^+ zur Dominante von As-dur (durch $5^<$):



Nach der Reprise wird diese Bildung in schlichtester Weise weitergeführt und zur Modulation nach F-dur (Variante der Parallele) benutzt, indem h nach c weitergeht und es erhöht wird:

$$(\underset{es^+}{T} \mid 5^< \mid \underset{1^<}{6} = D \mid \underset{f^+}{T}).$$

Die damit beginnende Durchführung (Periode VIII—XI) enthüllt den andanteartigen Charakter des Kopfsatzes, da sie denselben zuerst (VIII) in F-dur und dann (X) in C-dur mit entschieden beschwichtigender Wirkung einführt, während dazwischen (IX) das zweite Thema in B-moll und C-moll anklingt und zwar mit nervös erregender Wirkung. Periode IX endigt (6b—8) mit einem Halbschluß auf g^+, dessen mehrmalige Bestätigung (8a—8d) dem Ansatze des Kopfthemas in C-dur als Folie dient. In Periode X gewinnt die das Kopfthema zuerst bei III, einleitende Schleifer-Figur Bedeutung, besonders in der Form:



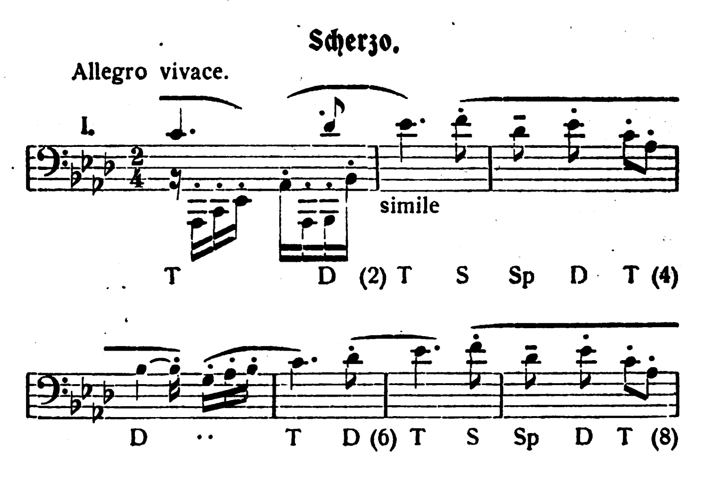
mit dem harmonischen Sinne $c^{9>}$ ($D^{9>}$ der Parallele F-moll), aber gegen Ende von Periode IX in Baßlage umgedeutet zu es^7 (D^7 der Haupttonart) auf- und abrollend, den Rückgang, das Ende der Durchführung markierend. Periode XI entwickelt sie zu dem staccato-Sechzehntelmotiv



das zuletzt (XI, 7—8) zu Achteln verlangsamt in den dritten Teil einmündet (8 = 1). Der Rest (XII—XVIII) reproduziert den ersten Teil normal mit den erforderlichen Transpositionen, die schon aufgewiesen wurden. Periode XVIII fügt den Epilogen kaum nennenswerte Anhänge in der Haupttonart an.

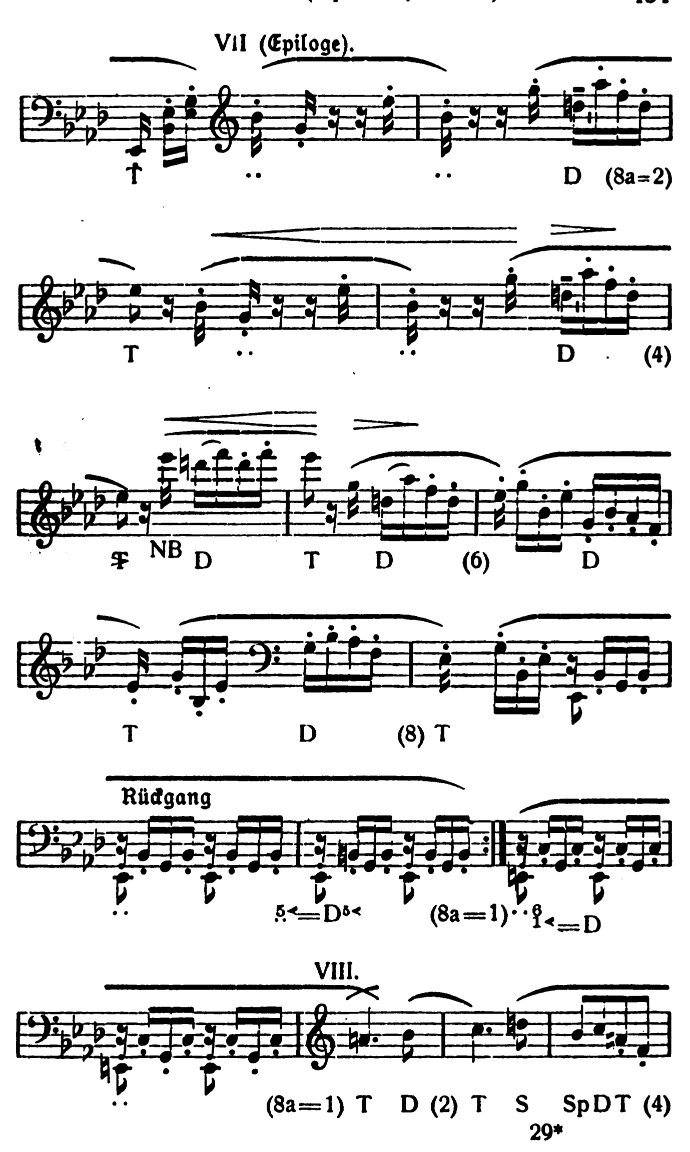
Hier ist die Skizze der Analyse:

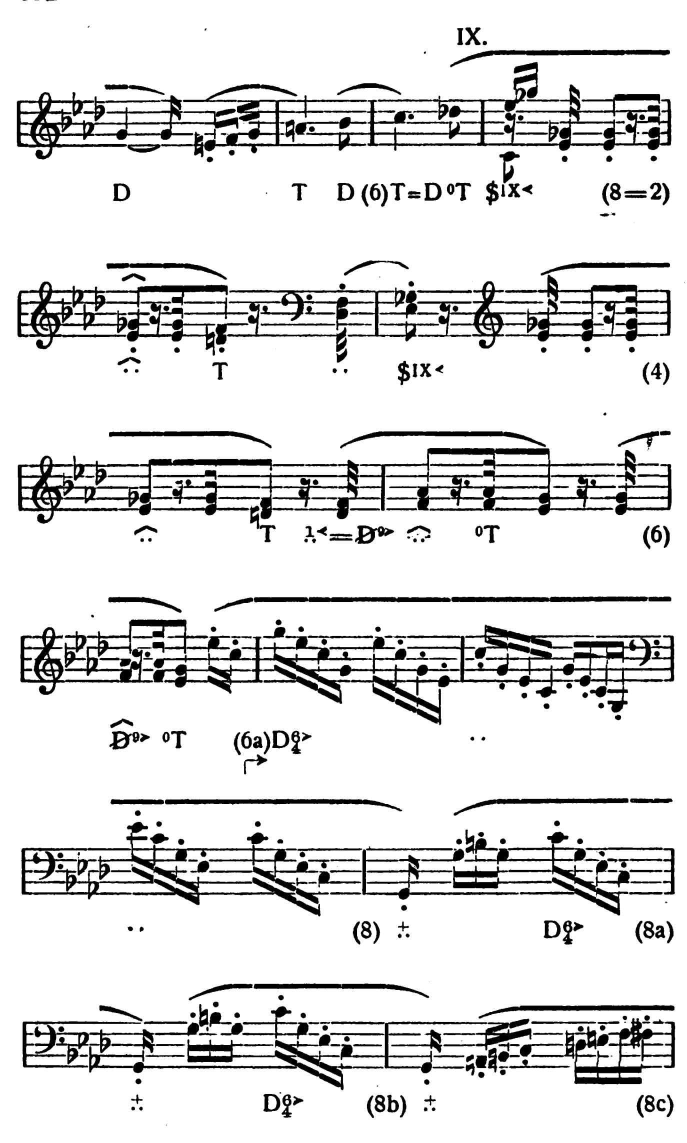
Scherzo.

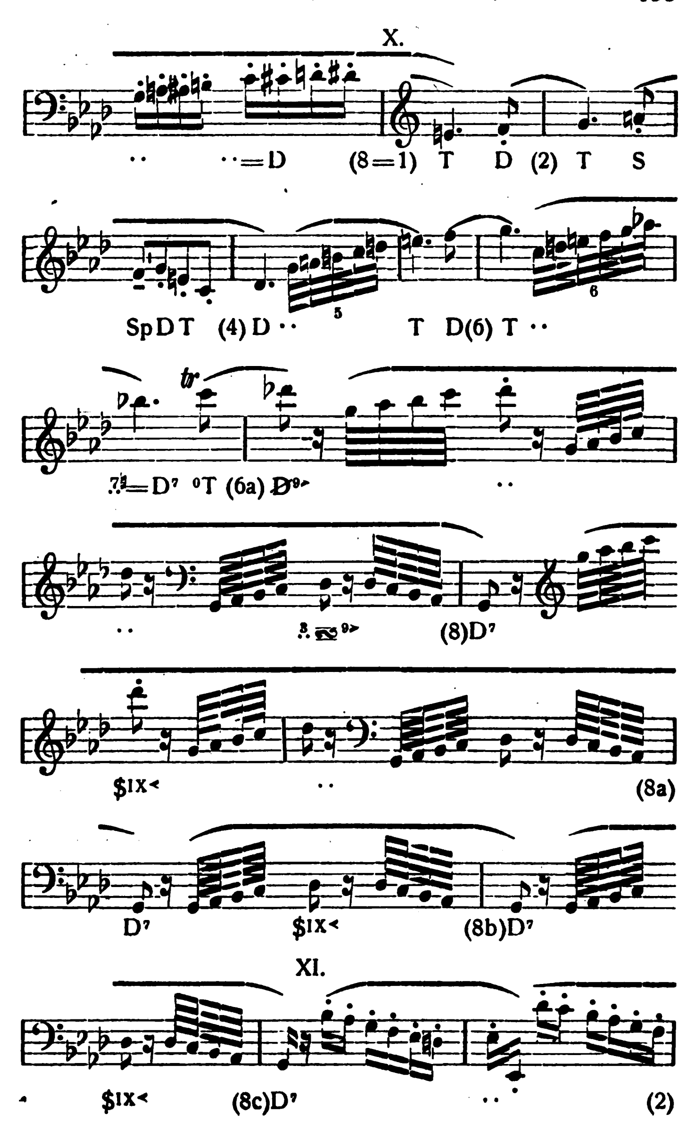


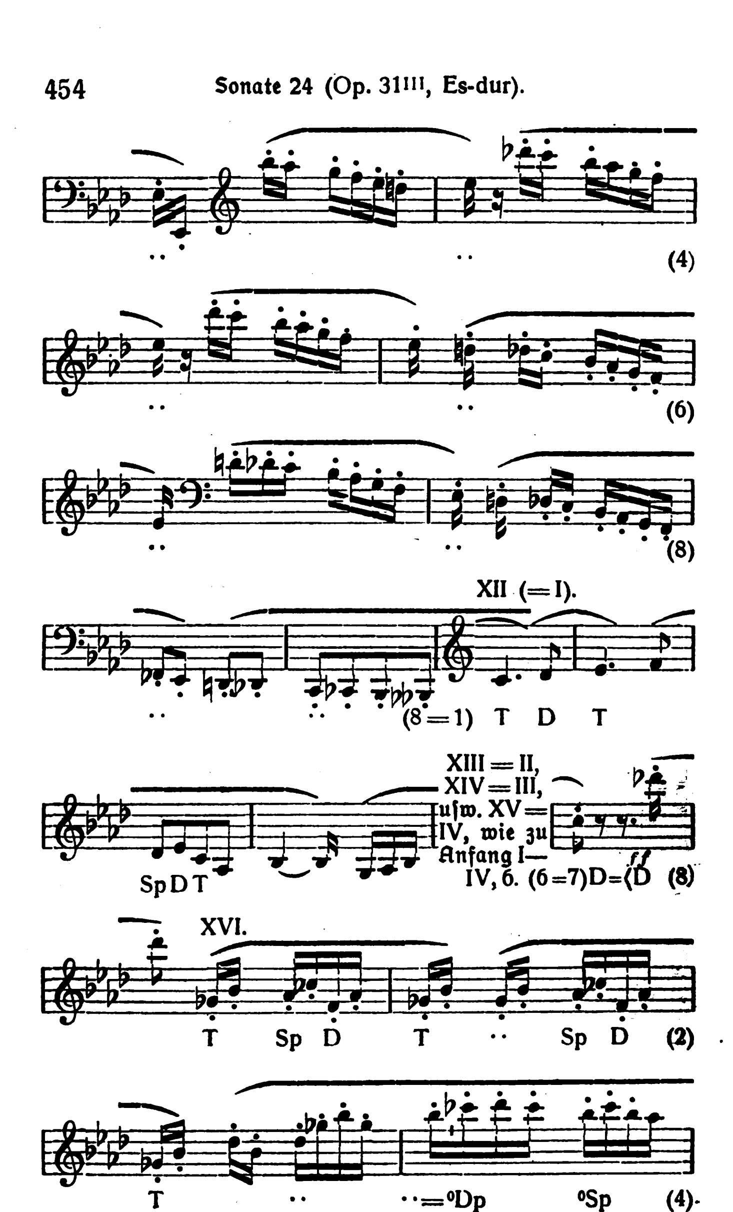

II.
sempre staccato
pp
D T
(8a) D T
(D7)
(2)
poco rit.
(4)
(4a)
a t.
cresc.
[Tp]
Sp
(6)
III.
(8) D
T
D (2) T
S
Sp D T (4) D
T D (6) T S
IV.
Sp D T (8) D T
(8a) D T
pp
tr
(D7
(2)
Tp (D)
(4)


cresc.
V.
p
ff
(6=7)
(8)
Tpv=T
Sp D
T
Sp D
(2) T
D7
0S
D
(4)
T+
Sp D
T
Sp D
(6) T
D7
VI (2. Thema).
simile
(8=1)
(2)
T
(4)
T
(6)
T
S D (8)


VII (Epiloge).
T
D (8a=2)
T
D (4)
NB D
T D (6) D
T
D (8) T
Rückgang
5<=D5<
(8a=1) 1<=D
VIII.
(8a=1) T D (2) T S SpDT (4)


IX.
D
T
D (6)T=D 0T
(8=2)
T
(4)
T
0T
(6)
0T
(6a)
(8)
(8a)
(8b)
(8c)


X.
·· ··=D (8=1) T D (2) T S
SpDT (4) D ·· T D(6) T ··
(6a)
··
(8)D⁷
··
(8a)
D⁷
(8b)D⁷
XI.
(8c)D⁷
··
(2)



(4)
(6)
(8)
XII (=I).
(8=1) T D T
XIII=II,
XIV=III,
usw. XV=
IV, wie zu
Anfang I—
IV, 6. (6=7)D=(D (8)
ff
SpDT
XVI.
T Sp D T Sp D (2)
T ··=⁰Dp ⁰Sp (4)


NB!
D=T
Sp
D
T
Sp
D
(6)
T
D
(8=1)
XVII.
(2)
T
(4)
T
(6)
T
XVIII (Epiloge).
pp
S
D
(8)T
D
(2)
T
D
(4) T
D
T
D
(6) T
D

T ·· D (8) T ··

S Sp (6) D (6a)

T (6b) S

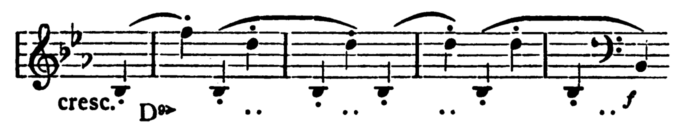
D$^{6}_{4}$ ∴ (8)T D (8a)T D (8b)T

Dem dritten Satze, Menuetto F-dur 3/4 schreibt Lenz mit Ausnahme des ces im zweiten Teile (II, 1) und des „ganz aus der Art geschlagenen Trio“ (!!) Haydn-Mozartsche instrumentale Naivität zu. Warum das harmlose ces (9> der D) nicht mehr mit der Haydn-Mozartschen Naivität zu vereinigen ist, verrät Lenz nicht. Aber auch das Trio ist viel einfacher, als man nach Lenzs Verdikt vermuten müßte. Nur daß die Melodie zwischen zwei Oktavlagen hin und her springt, gibt ihr ein besonderes Gepräge:



Camille Saint-Saëns hat über dieses Trio Variationen für zwei Klaviere geschrieben, eins seiner geistsprühendsten und feinsinnigsten Werke (Op. 35).

Das Menuett wie das Trio umfassen je zwei achttaktige Perioden; nach dem Trio wird das Menuett repetiert und durch eine achttaktige Coda (V) abgeschlossen. Nach Lenzs Meinung vertritt das Menuett den langsamen Mittelsatz der Sonate. Stark übertrieben ist es jedenfalls, wenn Lenz sagt (a. a. O. S. 184): „Das Trio erinnert an den Symphoniestil, an die großen Beethoven-Effekte auf schlechte Taktteile.“ Er denkt dabei wohl speziell an die Takte:

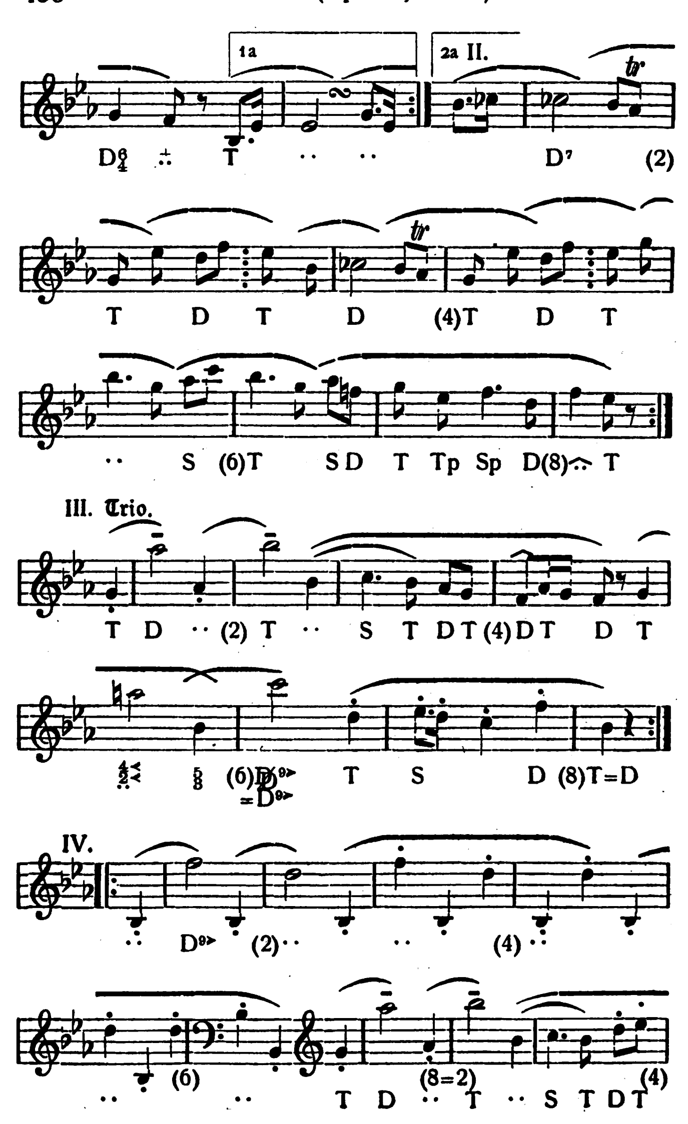


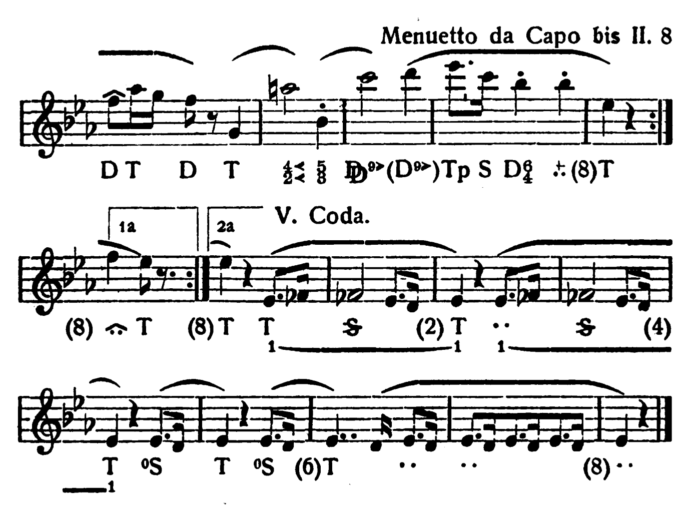
den kleinen Konflikt des zweitönigen Motivs mit dem dreiteiligen Takt (rhythmische Sequenz). Die hohen Melodietöne (f^2, d^2) sind die Spitzen in beiden Händen voll vierstimmig gesetzter Akkorde ($9^{>}$), die durch die Sequenz fortgesetzt ihre Stelle im Takt wechseln (1 .. 3 | .. 2 .. | 1 .. 3). Das erinnert allerdings an die Wechsel zwischen Streicher- und Bläser-Akkorden in der B-dur-Symphonie und in der Eroica.

Hier ist die Skizze der Analyse:

Menuetto.




1a
2a II.
D⁶₄
T
D⁷
(2)
T D T D (4)T D T
S (6)T S D T Tp Sp D(8) T
III. Trio.
T D (2) T S T D T (4) D T D T
(6)D⁹> =D⁹> T S D (8)T=D
IV.
D⁹> (2) (4)
(6) T D (8=2) T S T D T (4)



Der Schlußsatz von Op. 31^{III} ist ohne Frage einer der glänzendsten Sätze, die Beethoven für Klavier geschrieben hat. Gewiß hat Lenz recht, wenn er zu einer Zeit, wo das Sonatenspielen noch nicht Ehrensache der Pianisten war, diese auf das eminent dankbare Vortragsstück aufmerksam machte. Heute, nachdem besonders Hans von Bülow s. Z. die Bahn gebrochen hat, bedarf es freilich solcher Hinweise nicht mehr und es gibt wohl kaum einen Beethovenspieler oder eine Beethovenspielerin, die nicht die Es-dur-Sonate Op. 31^{III} wegen ihrer unfehlbaren Wirkung zu schätzen wüßten. Freilich sind die Anforderungen, die das Werk an die Technik stellt, keine kleinen. Dieses sieghafte Einhergehen in der souveränen Beherrschung des Instruments erfordert ein kraftvolles Selbstbewußtsein und hohes Können. Das vorgeschriebene Tempo Presto con fuoco bestätigt voll den Charakter des Satzes, der sich in dem gänzlichen Fehlen kürzerer Noten als Achtel dokumentiert. Auch die weiten Abstände der Harmonien zwingen zur Annahme einer sehr schnellen Bewegung. Es genügt in diesem Falle noch nicht, den $^6/_8$-Takt als 2♩. (mit punktierten Vierteln als Zählzeiten)

zu lesen, sondern erst die punktierten Halben, die Einheitswerte der notierten Takte, sind wirkliche Zähl- oder Schlagzeiten (2 𝅗𝅥.). Da aber der Zwölfachteltakt schwer übersichtlich ist, so behalte ich für die Skizze der Analyse die Taktart $^6/_8$ bei, zähle aber je zwei Takte als einen Takt. Nur der Kopfsatz will sich dieser Zählweise nicht ohne weiteres fügen, sondern erscheint dann zu kurz. Man könnte ihn vielleicht definieren „als eine Art Einleitung oder Grundlegung mittels eines Nachsatzes (vgl. mein „System der mus. Metrik und Rhythmik" S. 226 ff. § 21 „Anfänge mit Teilen des Nachsatzes"). Dem entspricht auch bestens der harmonische Sinn des vorausgeschickten Baßmotivs:



Wir haben dann bei Zählweise nach punktierten Vierteln als Zählzeiten einen zweimal gespielten Nachsatz 5—8 mit der Harmonie

‖: D$^6_4$ | .. | $\dotplus$ | T :‖
(6) (8)

oder wenn man nach punktierten Halben zählt, eine zweimal vorgetragene abschließende vierte Zweitaktgruppe (7—8). Diese Deutung ist wohl etwas tiefer schürfend als die unten in der Skizze der Analyse gegebene, welche den Kopfsatz als voll achttaktigen nimmt. Ich lasse dieselbe aber stehen, weil sie die Wiederholung des Motivs



als 4a—8a glatt unterbringt, die bei der anderen Deutung unbequem ist. Auf jeden Fall macht aber der p-Kopfsatz den zweiten zum eigentlichen Kernsatze des ersten Themas, den ja auch Beethoven als solchen durch das

f kenntlich macht. Dabei fällt mir der Anfang der hübschen Es-dur-Symphonie von Dittersdorf aus dem Jahre 1773 ein, der einen pp-unisono-Kopfsatz dem ersten Thema vorausschickt:



Unerläßlich wird das Zählen nach 𝅗𝅥. als Zählzeiten von Periode II ab, wo das Figurationsmotiv der zwei gebundenen Achtel auf den Plan tritt, das im ganzen Satze herrscht:



Höchste Freiheit der Bewegung der Hände ist unerläßlich, wenn die Verve, der Elan, der in diesem Satze steckt, zur Geltung kommen soll. Selbst der vorsichtige Karl Reinecke spricht schon bei dem



im ersten Satze (bei III 3—4) von einem Erheben der Hand um etwa 6 cm. Noch mehr als für diese trochäische Abzugsfigur ist aber Degagiertheit und kecker Wurf unerläßlich für die jambische Abzugsfigur des Schlußsatzes. Für lange Taktreihen bleibt die rechte Hand in einem fortgesetzten Bogenschwunge auf und ab, und wunderbar ist, wie ungezwungen sich die Formen in pausendurchsetzten Achteln ♪ 𝄾 ♪ ♪ und die in Vierteln und Achteln ♩ ♪ | ♩ und schließlich auch die in breiten, gestoßenen

Vierteln (Periode V ff.) als leichte Modifikationen einer Gesamtbewegungsart einordnen. Sehr treffend bemerkt Reinecke, daß der Satz, wenn man ihn technisch bewältigt, „sich gleichsam von selber spielt". Ein toller Übermut packt schließlich den Spieler, ein wirkliches Triumphgefühl des Herrschens über eine Flut von Tönen. In Periode VII wird die Illusion, daß sogar dröhnende Blechinstrumente mitwirken, vollkommen bei den Hornklängen



die schon wirklich etwas derb angefaßt werden dürfen. Lenz sagt noch viel zu wenig mit seinem Zitat: „Ist mir doch, als dröhnt die Erde schallend unter eil'gem Pferde" — nicht nur die Erde dröhnt und nicht nur ein eiliges Pferd bringt dieses Schallen hervor, sondern das All erbebt in seinen Fugen, Wotan jagt im Sturme über Meer und Waldgebirge!

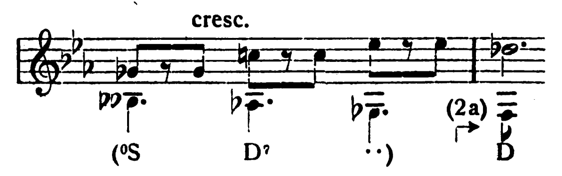
Phrasierungsprobleme bietet der Satz kaum irgendwo. Freilich gilt es ja mehrfach, tief Atem zu nehmen, um Kadenzen wie das ^{0}T (D) $\not{S}$ D^7 ^{0}T Periode V, 8 bis VI, 8 als Einheiten zu erfassen, wo jede Harmonie durch vier Takte $^6/_8$ bleibt. Noch gewaltiger sind die Harmoniewirkungen as$^+$—^{0}c—b^7 (T—Tp = Sp—D^7) am Ende der Durchführung (Periode VII, 8 bis VIII, 8), jeder Akkord durch 8 Takte festgehalten). Wie ein Felsgebirge stellen sich diese Harmonien den anstürmenden Wogen entgegen und bringen sie zum Stehen. Diese Riesenakkorde sind vergleichbar der Fermate, die zu Ende des ersten Teils (III 8c) den bereits ähnlich ins Riesenhafte gesteigerten Wogen Halt gebietet. Nicht übersehen werde auch der Halbschluß auf f$^+$, der Periode III zur Evolutionsperiode stempelt, da er die Modulation zur Dominante entscheidet. Sein Eintritt erfolgt unter auffallenden rhythmischen Verhältnissen, nämlich mit abermaligem Aufstützen auf den 2. Takt (2a); durch ein crescendo macht

Beethoven ausdrücklich darauf aufmerksam, daß die Stelle mit Emphase vorzutragen ist (d. h. auch etwas breiter, so daß der Hörer die Aufeinanderfolge zweier schweren Takte begreift). Das obstinat wiederholte f 2 bzw. f 3 verursacht eine starke Spannung, zumal der 4. Takt zu 6 vorgedeutet wird. Aber damit nicht genug. Der 8. Takt wird wieder zum 4. zurückgedeutet, der B-dur-Schluß, den der lange Stillstand auf dem f^+ bestimmt erwarten ließ, wird durch eine absteigende Sequenzbildung mit Pausensynkopierung gestört (Takt-Triole):

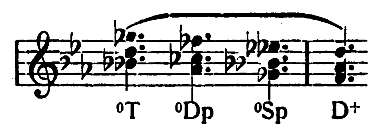


die in Terzschritten abwärts führt (b—g—es—c) und auf den 6. Takt die Sp C-moll erreicht. Den definitiven Ganzschluß auf b^+ aber durch Wiederholung der Sequenz (abermals 8 = 4) nochmals hinausschiebt und zwar diesmal mit breitester Entfaltung der Sp (6, 5a—6a, 6b). Periode III wächst durch diese Manipulationen auf nicht weniger als 35 Takte $^6/_8$. Da der Satz Sonatenform hat, so wird man nicht umhin können, in Periode III zugleich das zweite Thema zu sehen. Da aber der Anfang der Periode (Takt 1—2) noch in der Haupttonart steht und erst Takt 2 den Übertritt zur Dominante bringt, so stehen wir vor der Sonderbildung, daß das zweite Thema mit dem Evolutionssatze verschmolzen ist. Noch merkwürdiger ist aber, daß im dritten Teile (Periode XI)

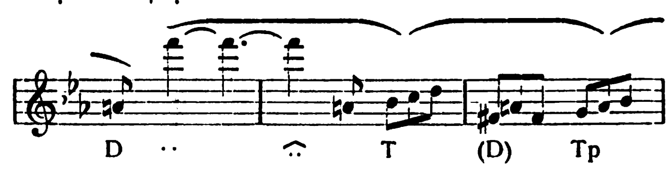
dieses zweite Thema statt in der Haupttonart in der Parallele der Variante Ges-dur transponiert wiederkehrt. Diese Tonart erscheint in streng motivierter Weise in der Gesellschaft der Variante (Es-moll), welche Periode XI Takt 1—2 an die Stelle der Haupttonart getreten ist (Per. III, 1—2: °es—es⁺, Per. XI, 1—2: °es —°b). Der entscheidende Halbschluß auf des⁺ tritt auch hier wieder mit 2a ein und zwar wieder mit cresc. Zu beachten ist dabei die Halbschlußbildung (Beethoven schreibt statt heses: a):

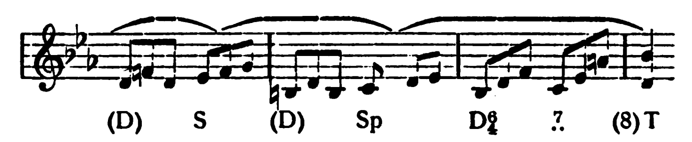


hinter der eigentlich der phrygische Schluß steckt:



Die Ähnlichkeit der ganzen Strecke mit der zum zweiten Thema überführenden im ersten Satze von Op. 7, auf die Nagel hinweist (a. a. O. II, S. 59), ist aber noch größer, als Nagel vermuten läßt. Da es sich in beiden Stellen um den entscheidenden Halbschluß beim Übertritt zur Tonart des zweiten Themas handelt und noch dazu auch die Tonarten die gleichen sind, so ist es nicht am Platze, von flüchtigen Erinnerungen zu reden, sondern es handelt sich um Identitäten:





Der einzige Unterschied ist, daß in Op. 7 das eigentliche zweite Thema erst noch folgt, während in Op 31III die Sequenz selbst dasselbe vorstellen muß. Das Ende des zweiten Themas kennzeichnet der Triller:

tr c | b bzw. tr as | ges,

an den sich ein paar bestätigende Epiloge anschließen. Der Gesamtverlauf der 18 Perioden ist:

A. 1. Teil (I—III). I: 1—4, 4a, 5—8, 8a; II: 1—8; III: 1—2, 2a—4 (=6)—8 (=4), 5—8 (=4), 5—6, 5a—6a, 6b, 7—8, 7a—8a, 7b—8b, 8c :‖ 8d.

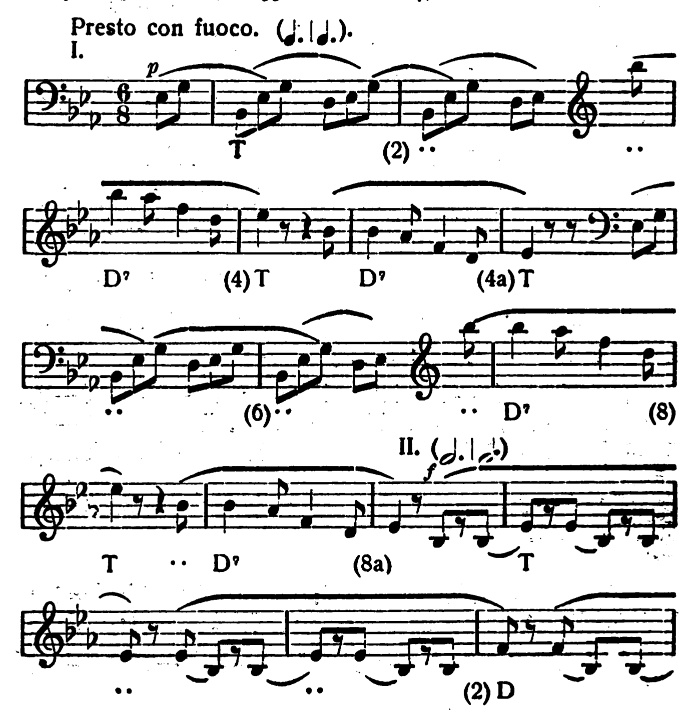
B. Durchführung (IV—VIII). IV: 1—4 (Ges-dur) 4a—9 (Fis-dur—H-moll); V: 4a—9 (G-dur—C-moll); VI: 2—8 (=𝅗𝅥. |$_5$)—8a (As-dur Ges-dur, g^7, C-moll); VII: 2—8 ($c^{9>}$, $f^{9>}$, $b^{9>}$, $es^{9>}$); VIII: 1—3, As-dur; 4, 5—7, F-moll 8; 1—7: b 7.

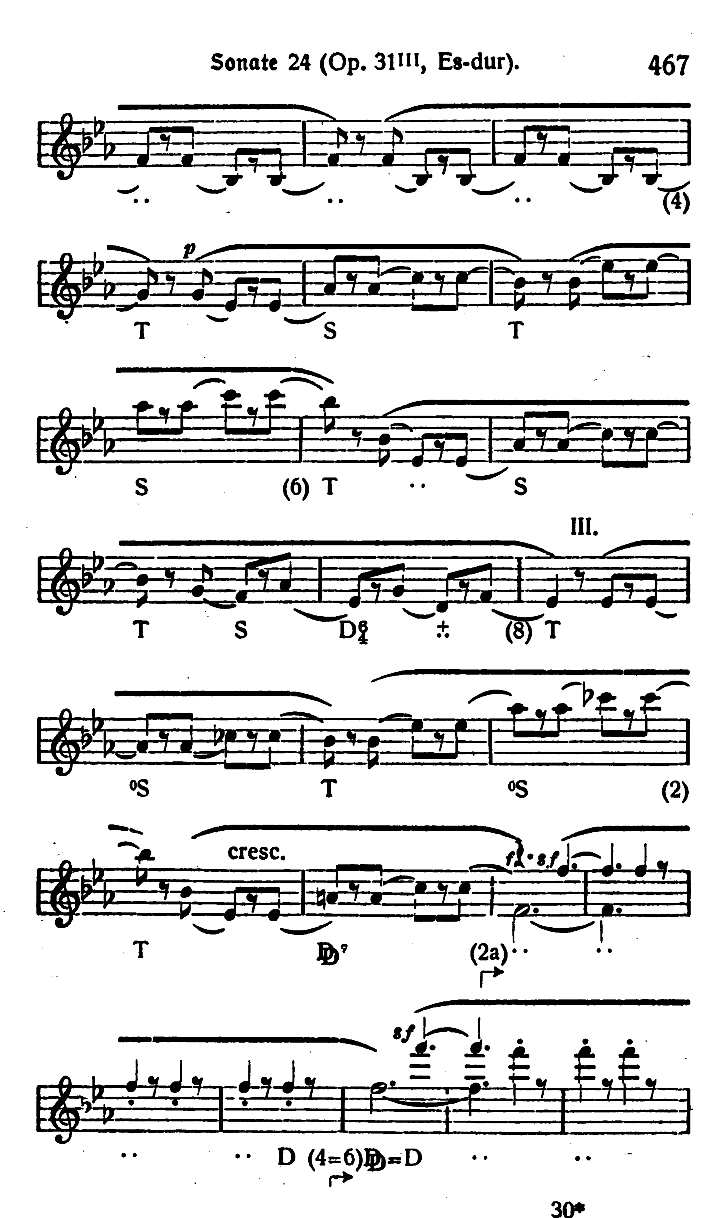
C. 3. Teil (IX—XVIII). IX (=I): 1—4, 4a, 5—8, 8a; X (=II): 1—8; XI (=III, 2. Thema): 1—4, 6—8 (=6a)—8 (=4); XII: 5—6, 5a—6a (Triole), 6b, 6c, 7—8, 6a—8, 6b—8 (=4); XIII: 2, 3—4, 6, 7—8, 8a.

Coda (XIV—XVIII). XIV: 2—8, 8a, 8b (=1); XV (=I): 1—4, 4a, 5—8, 8a; XVI: 1—8; XVII: 2, 3—6, Triole für 7—8; XVIII: 4—6, 7—8, 7a—8a,

7b—8b (2 Triolen), 7c—8c, 8d, 7—8e. Die Coda (XIV—XVIII) beschränkt sich auf postludierende Verarbeitung des Kopfthemas, das sie in seine Elemente (besonders Takt 1 und 2) zerlegt, die sie einzeln durch Imitation zu Sätzen fortspinnt. Da sie dabei die Subdominanttonart As-dur mehrmals berührt, hat sie ausgesprochenen Schlußcharakter. Auch die beiden Fermaten (XVII, 6 und XVIII, 6), die an die Harmoniestauungen von Periode VIII gemahnen, bereiten auf das Ende vor. Bei der Wiederaufnahme des Tempo nach den Fermaten treten ein paar große Triolenbildungen auf (XVII, 7—8 und XVIII, 7—8).

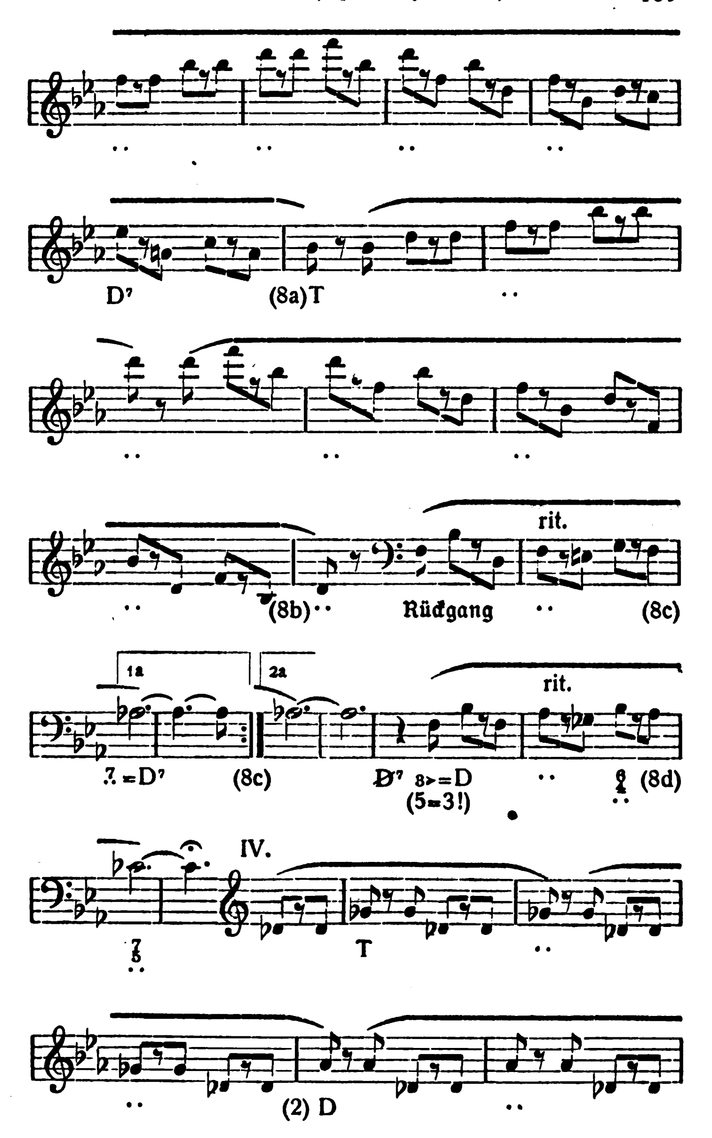
Hier ist meine Skizze der Analyse:

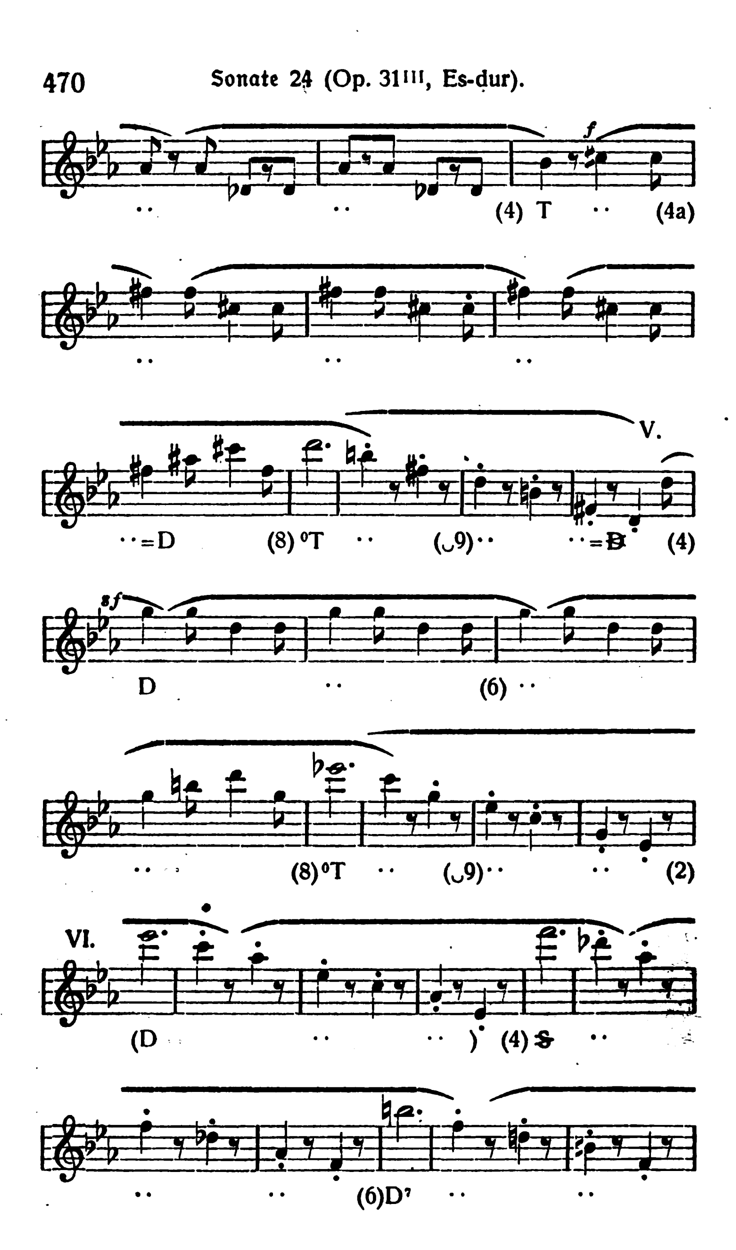


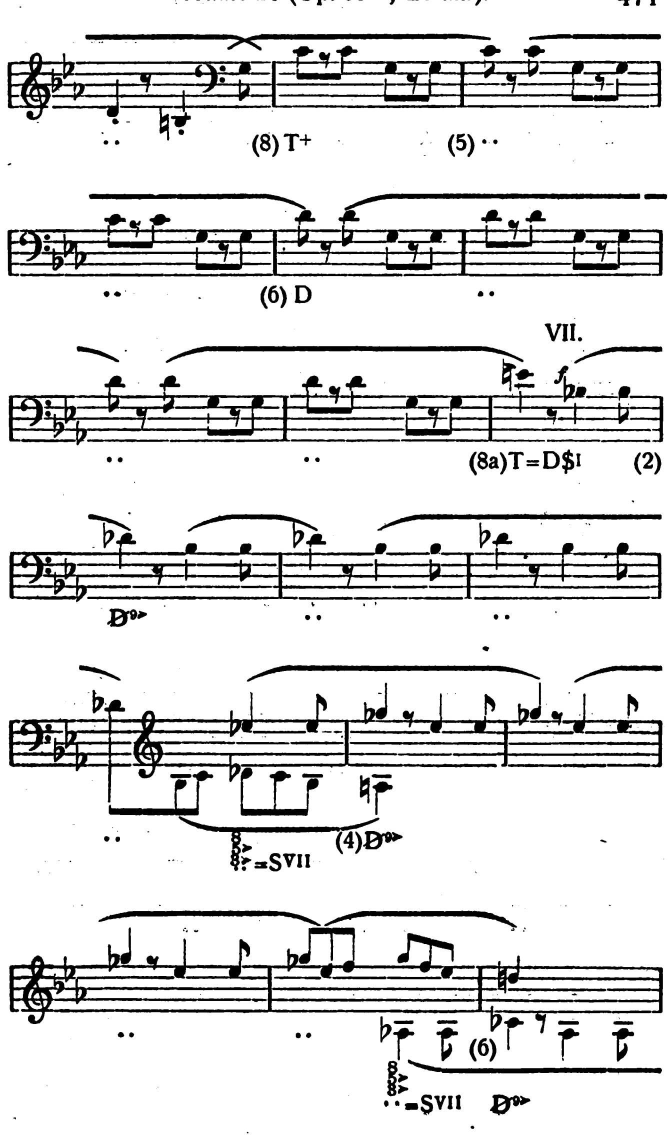

(4)
p
T
S
T
S
(6) T
S
III.
T
S
D6/4
(8) T
0S
T
0S
(2)
cresc.
T
D7
(2a)
f
sf
D (4=6)D=D

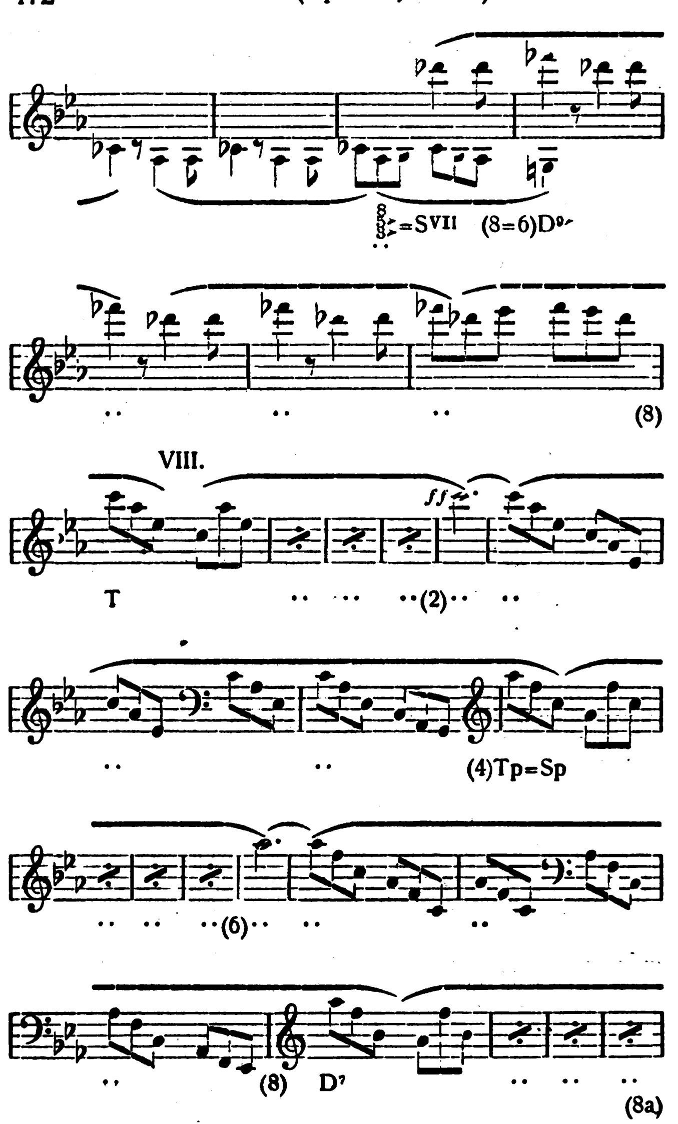


(8=4) T (D) Tp (D) S (D) Sp (6)
Sp
D
7 (8=4) D T (D7) Tp
(D7) S (D7) 0S (6) 0S
(6a)
(6b)
tr
D (8)T

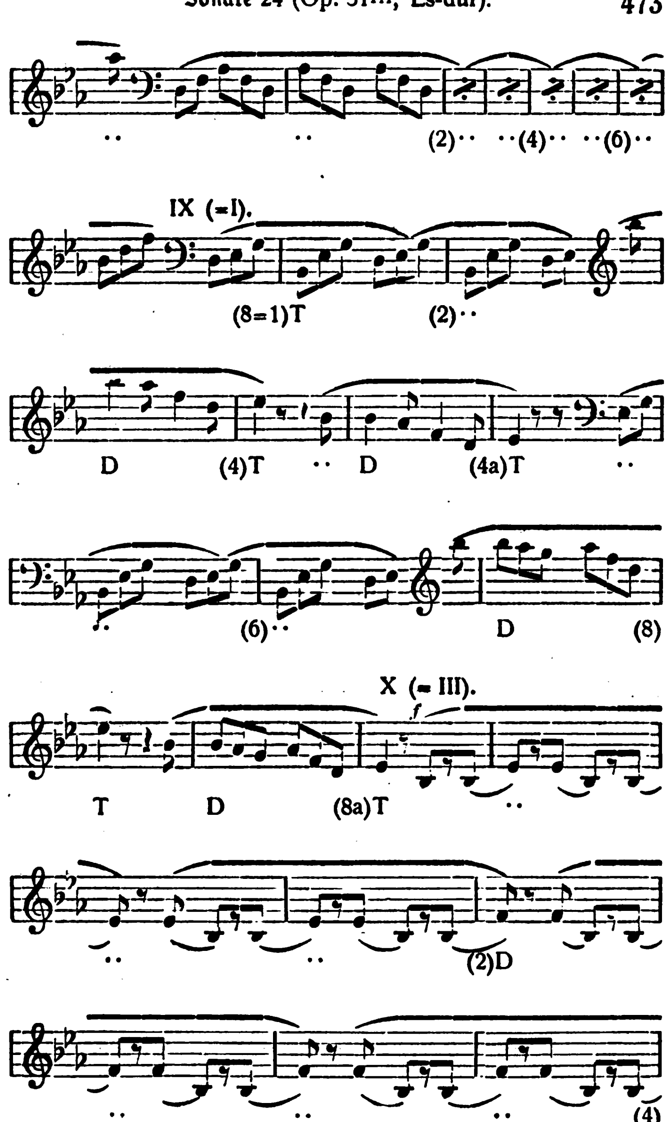

D7
(8a)T
(8b)
Rückgang
rit.
(8c)
1a
2a
7 = D7
(8c)
D7 8> = D
(5 = 3!)
rit.
(8d)
IV.
T
(2) D

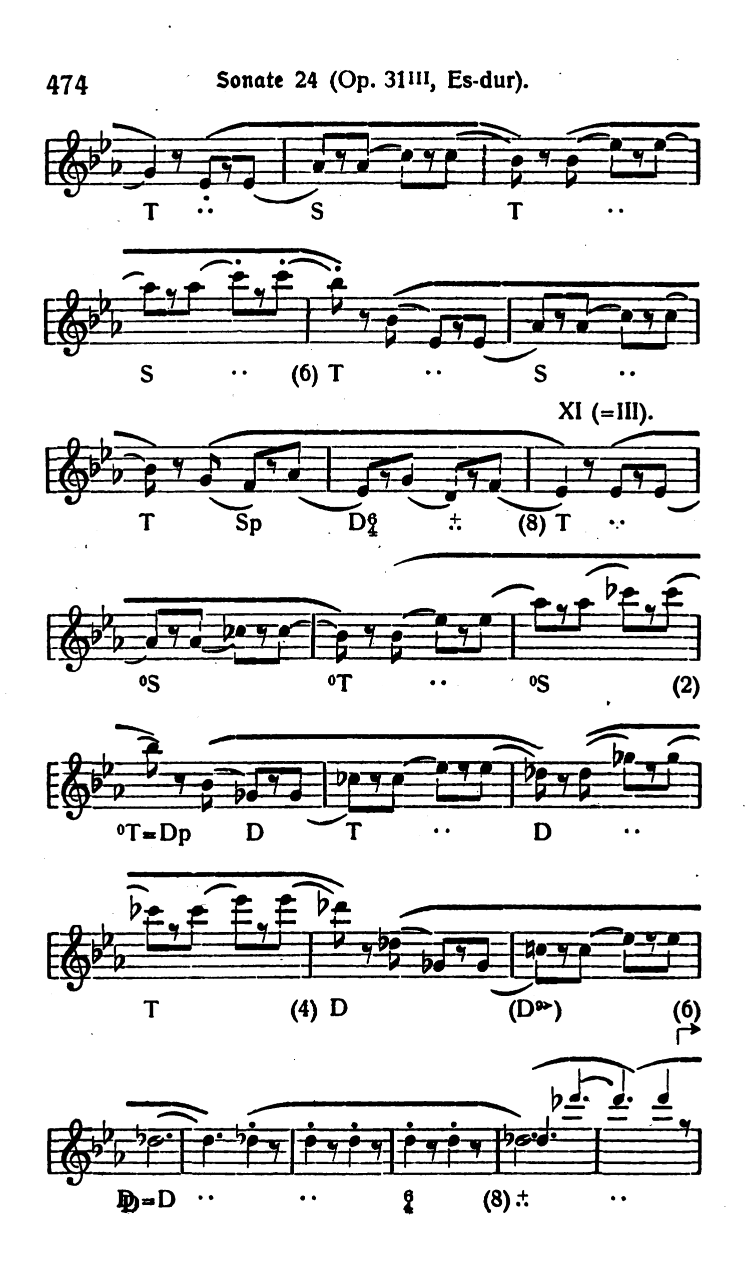

(4) T
(4a)
= D
(8) ⁰T
(◡9)
= D
(4)
V.
sf
D
(6)
(8) ⁰T
(◡9)
(2)
VI.
(D
)
(4) S
(6) D⁷


(8) T+
(5)
(6) D
VII.
(8a) T = D$I
(2)
(4)
= SVII
(6)
= SVII

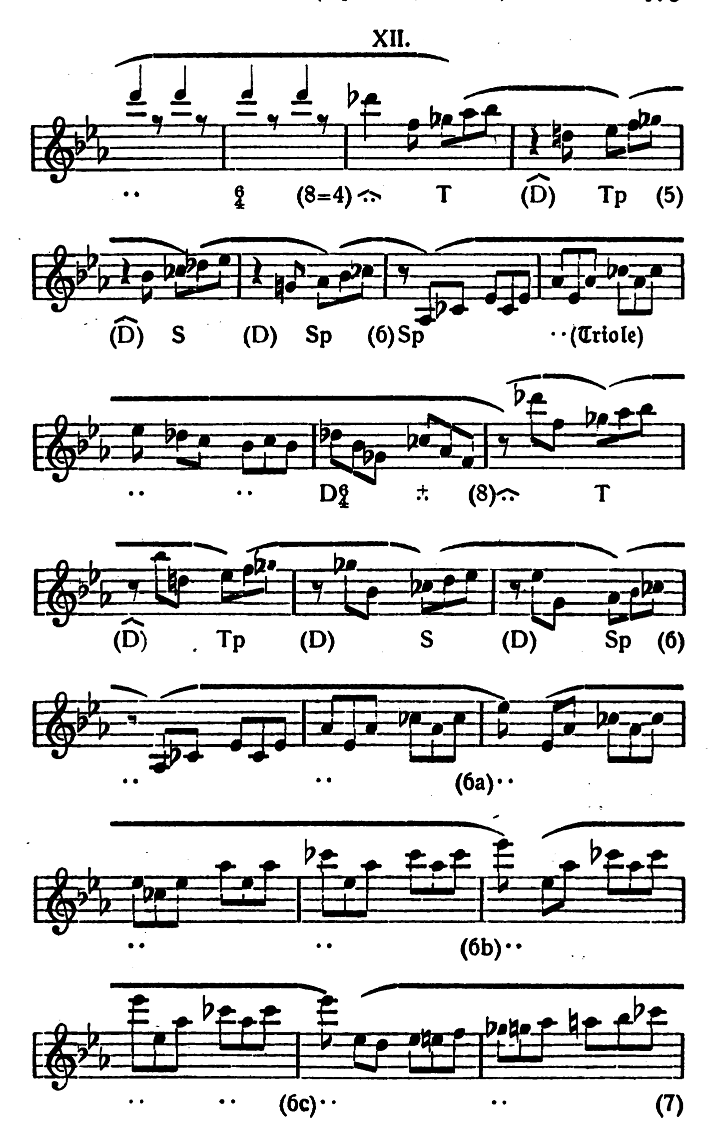


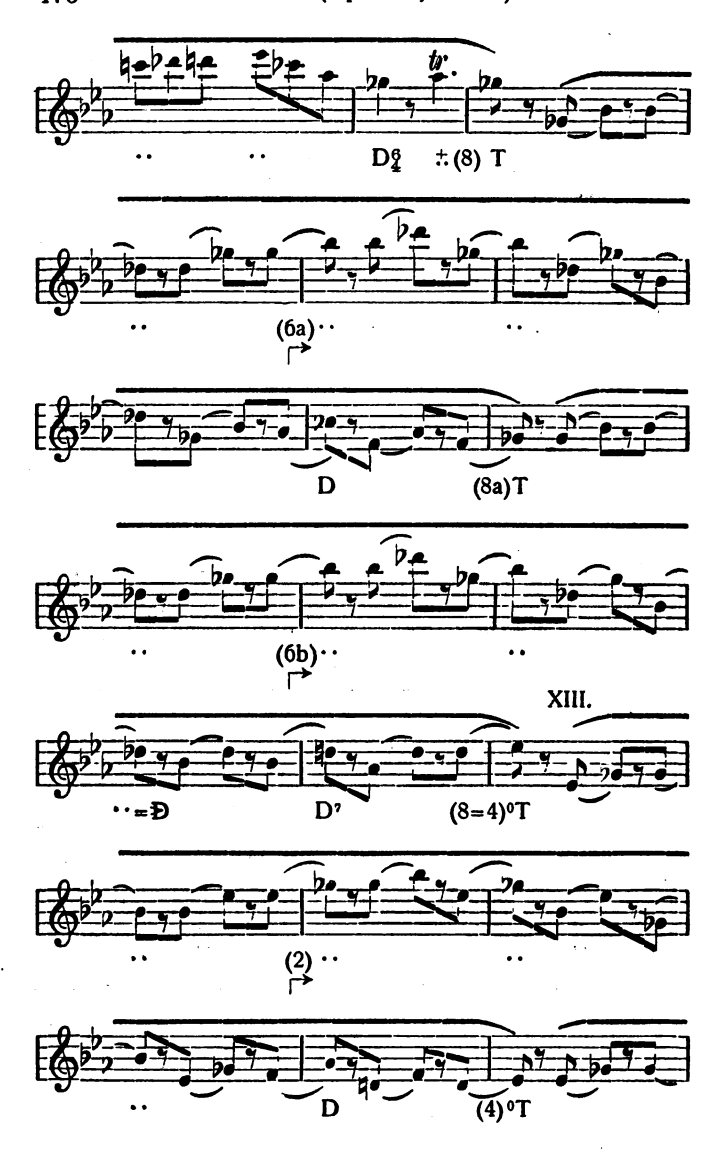
=SVII (8=6)D⁹
(8)
VIII.
T
ff
(2)
(4)Tp=Sp
(6)
(8) D⁷
(8a)


(2) (4) (6)
IX (=I).
(8=1)T (2)
D (4)T D (4a)T
(6) D (8)
X (= III).
f
T D (8a)T
(2)D
(4)

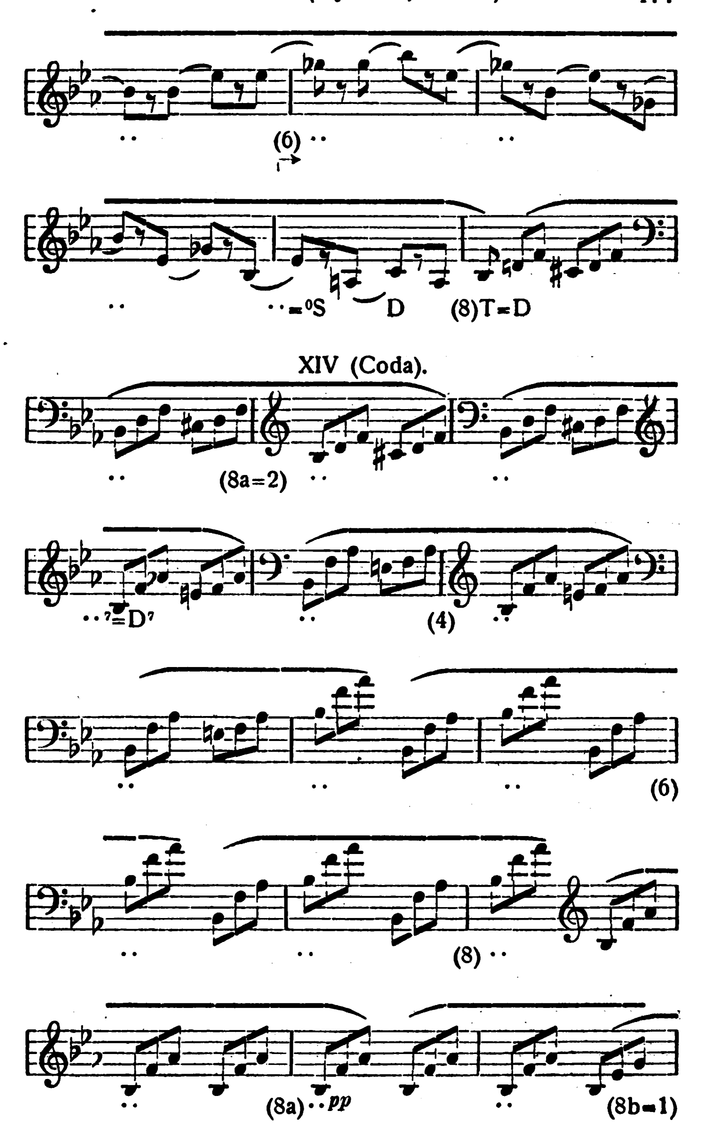

T
S
T
S
(6) T
S
XI (=III).
T
Sp
(8) T
⁰S
⁰T
⁰S
(2)
⁰T=Dp
D
T
D
T
(4) D
(6)
(8)

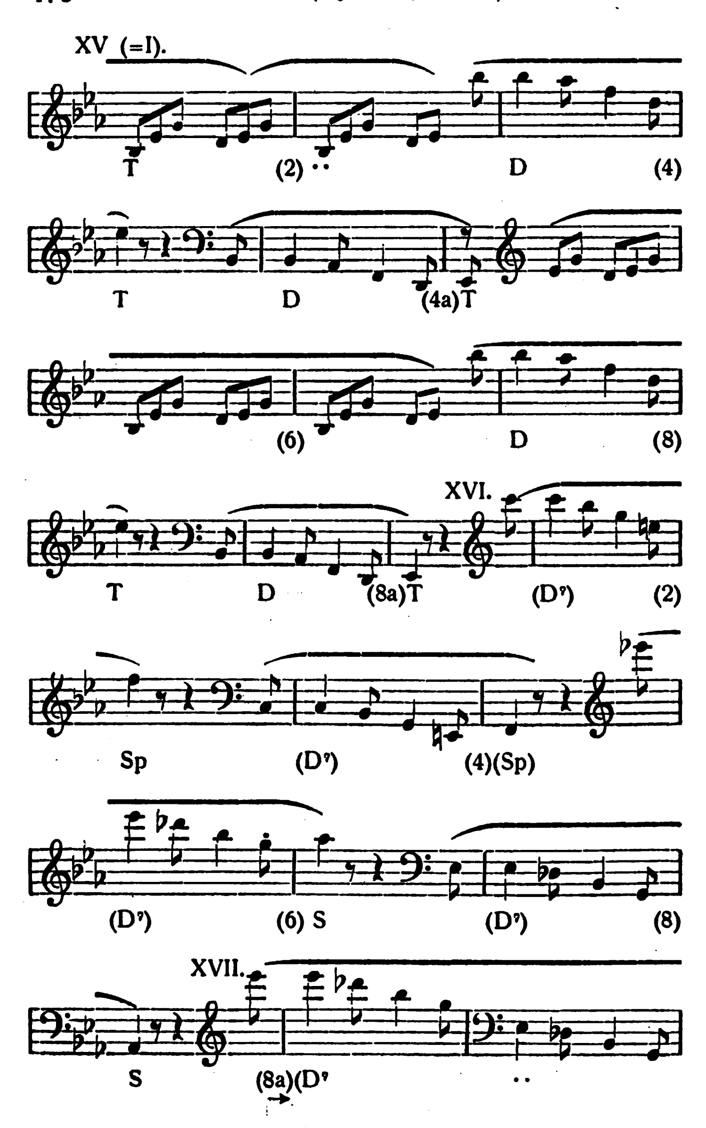
XII.

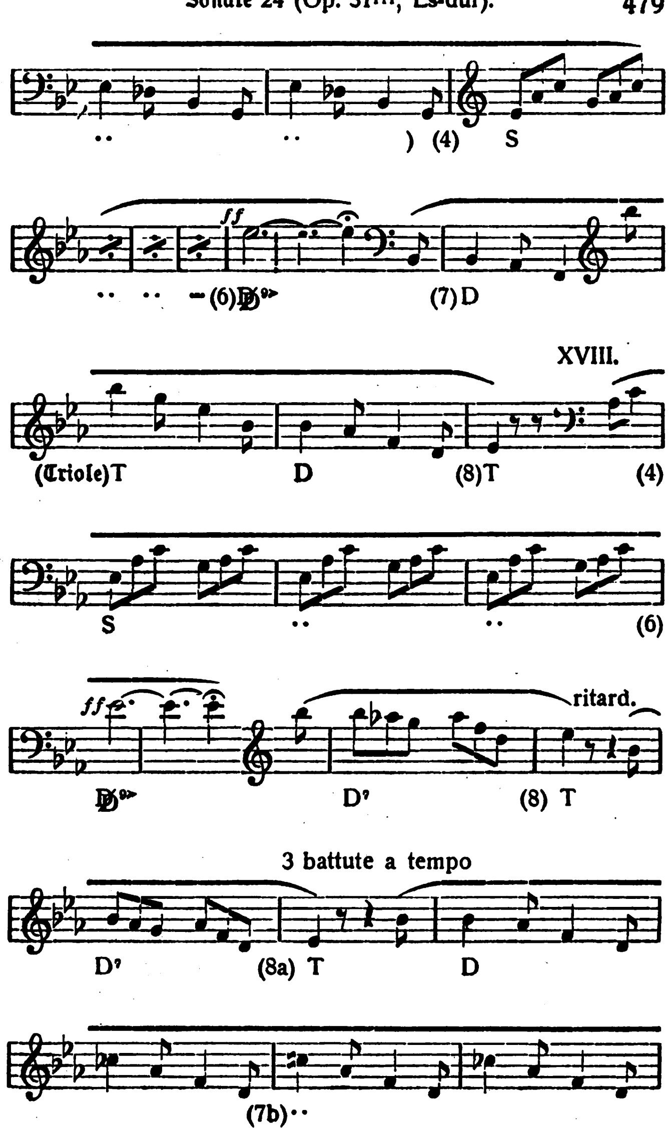




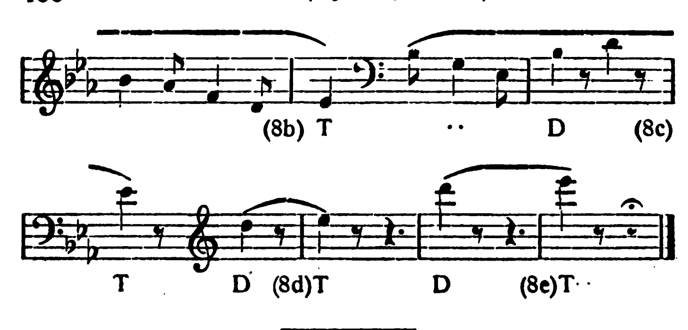
D$^{6}_{4}$ ∓(8) T
(6a)
D
(8a)T
(6b)
XIII.
D
D⁷
(8=4)⁰T
(2)
D
(4)⁰T


(6)
··=⁰S
D
(8)T=D
XIV (Coda).
(8a=2)
··⁷=D⁷
(4)
(6)
(8)
(8a)
pp
(8b=1)


XV (=I).
T
(2)
D
(4)
T
D
(4a) T
(6)
D
(8)
T
D
(8a) T
XVI.
(D⁷)
(2)
Sp
(D⁷)
(4)(Sp)
(D⁷)
(6) S
(D⁷)
(8)
S
XVII.
(8a)(D⁷



.. ..) (4) S
.. .. — (6) D9> (7) D
XVIII.
(Triole) T D (8) T (4)
S .. .. (6)
ff
D9> D7 (8) T
ritard.
3 battute a tempo
D7 (8a) T D
(7b) ..



Sonate 25 (Op. 49^I^, G-moll).

Die beiden zweisätzigen Sonatinen Op. 49^I^ G-moll und Op. 49^II^ G-dur erschienen mit dem Titel: „Deux Sonates faciles pour le Pianoforte Op. 49" Anfang 1805 im Wiener Kunst- und Industriekontor (angezeigt 19. Januar 1805 in der Wiener Zeitung), ohne Widmung. Ein Brief von Beethovens Bruder Karl an André in Offenbach vom 23. November 1802 bietet diesem Verlage bereits „zwei kleine leichte Sonaten, wo jede nur zwei Stück hat" für 280 fl. an. Durch Nottebohms Untersuchungen der Skizzenbücher ist aber sogar wahrscheinlich gemacht (I. Beethoveniana 1 und II. Beethoveniana 44), daß Nr. 1 G-moll schon 1798 fertig war und die Entstehung von Nr. 2 G-dur bis ins Jahr 1795 zurückreicht. Das Menuett der G-dur-Sonate Op. 49^II^ ist in dem bereits am 2. April 1800 in Wien aufgeführten Septett in erweiterter Gestalt nochmals verwertet. Keinerlei Anhalt liegt aber vor, die beiden Sonatinen mit Lenz (a. a. O. S. 267) für „ganz frühe Jugendkompositionen" zu halten, sie zu den „ältesten und unbedeutendsten Kompositionsversuchen Beethovens" zu zählen. Vielleicht trifft Thayer (bzw. Deiters) das Rechte, wenn er annimmt, daß die beiden leichten Sonaten Op. 49 wie die kleine vierhändige Sonate D-dur Op. 6 für Unterrichtszwecke geschrieben und darum so besonders einfach angelegt sind. Sie

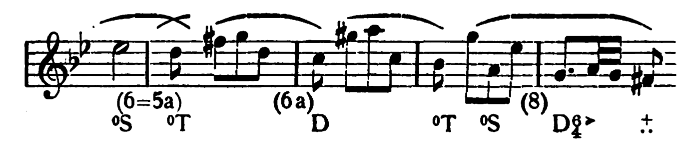
würden dann in eine Kategorie gehören mit den leichten G-dur-Variationen und den vierhändigen Variationen über „Ich denke dein", welche letzteren 1800 für die Schwestern Josephine Deym und Therese Brunswik geschrieben sind. Da auch die G-dur-Varationen als ‚très faciles' bezeichnet sind, so hat das viel für sich. Auch die Bagatellen Op. 33 hat man ja lange für frühe Bonner Kompositionen halten zu müssen geglaubt, bis sich schließlich herausstellte (Thayer, Beethoven II² S. 386), daß sie statt 1782 vielmehr 1802 geschrieben sind. Die verhältnismäßig hohe Opuszahl 49 für die beiden Sonatinen ist hiernach einigermaßen begreiflich, ohne daß man mit Lenz anzunehmen braucht, daß die 49 ursprünglich nur die „Nummer" eines Manuskriptwerks gewesen ist, wie solche besonders eine Reihe Variationenwerke Beethovens tragen (z. B. die leichten G-dur-Variationen ‚Nr. 11') und von denen Beethoven selbst in dem Briefe an Breitkopf & Härtel vom 26. September 1802 die mit einer Opuszahl versehenen „größeren musikalischen Werke" unterscheidet (Thayer, Beethoven II² S. 384).

Beide Sonatinen haben nur je zwei Sätze (Nr. 1 G-moll: Andante 2/4 und Rondo-Allegro 6/8, Nr. 2 G-dur: Allegro ma non troppo 4/4 und Tempo di Menuetto 3/4). Die Bemerkung Lenzs, daß der erste Satz von Op. 49 I als „das erste Lied ohne Worte" gelten könne, fordert den Widerspruch heraus; denn jedenfalls hätten einige der Bagatellen Op. 33 auf diese Qualifikation mehr Anspruch, wenn überhaupt das erste Lied ohne Worte bei Beethoven gesucht werden könnte (die Literatur der liedartigen Klavierstücke, sogar mit Charaktertiteln, reicht bekanntlich ins 17. Jahrhundert zurück und hat z. B. durch Couperin reiche Pflege gefunden). Aber die Form des ersten Satzes von Op. 49 Nr. 1 ist ja eine sogar ziemlich entwickelte Sonatenform, läßt zwei charakteristisch unterschiedene Themen erkennen und hat eine Durchführung, nach der die Themen wiederkehren, das zweite aus der Parallele in die Variante der Haupttonart versetzt. Das erste Thema ist wohl einfach so gemeint, wie der un-

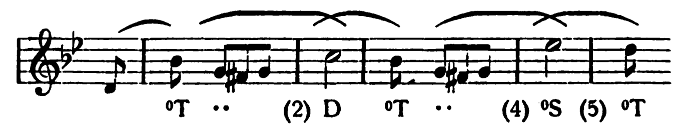
verschulte Hörer es versteht, nämlich so, daß die langen Noten Zäsuren bilden (2. und 4. Takt). Der Versuch, der Gliederung bei der Dominant-Septime aus dem Wege zu gehen und erst noch ihre Auflösung zu demselben Melodiegliede zu ziehen:



scheitert in dem Nachsatze, der eine allzu künstliche Deutung erfahren müßte, nämlich entweder mit einem Anschlußmotiv, das dem 8. Takte einen 9. anhängte, oder aber mit Rückdeutung des 6. Takts zum 5.:



Offenbar bringt uns aber diese Deutung dem Verständnis der ganzen Periode näher. Der letzte Rest von Mißbehagen entschwindet aber, wenn wir die Halben auf dem 2., 4. und 6. Takt nicht nur als Zäsurstellen verstehen, sondern zugleich als Brücken über die Scheiden der Zweitaktgruppen:



Das allerdings nicht ganz einfache Auskunftsmittel wird dem Gefühle gerecht, daß die Septime c im 2. Takt und

das nonenartige es (S^{III}) im 4. Takt zu stark strebende Töne sind, um einfach als Motivende gehört zu werden. Aber die gleichzeitige Deutung derselben als Anfangsnoten der folgenden Taktmotive bedeutet doch streng genommen die Bildung von Anschlußmotiven:



d. h. der 3. Takt ist eigentlich auf den 2. bezogen (◡3), wird aber dann proposta für den 4. (3◡), und ebenso wechselt der 5. Takt seinen Sinn (◡5 = 5◡). Vielleicht wird mancher finden, daß diese Erklärung zu künstlich ist. Ich glaube es nicht; das Ziel muß doch sein, die Formel zu finden für das, was man wirklich hört, und jeden Rest von Unsicherheit der Orientierung im Rhythmus zu beseitigen. Das scheint mir aber erst die zuletzt gegebene Deutung zu leisten. Wenn damit das anscheinend so einfache Sätzchen einen neuen intimen Reiz gewonnen hat, so ist das jedenfalls kein ästhetischer Verlust. Mit Absicht und Bedeutung habe ich für solche durch Anschlußmotive entstehende Komplikationen, die doch den glatten Fortgang des Taktes und des Periodenbaues nicht stören, den Terminus „hypertrophische Bildungen" gebraucht (System der musikalischen Rhythmik und Metrik S. 143). In Periode II, wo der 5. Takt elidiert ist, wird natürlich auch nicht die rückwärts bezogene 5 in die vorwärts bezogene umgedeutet. Aber Beethoven hat da in Takt 4 auch nicht die halbe Note geschrieben, sondern ein Achtel Auftakt zum 6. Takte abgezweigt:



Periode II ist bereits Evolutionsperiode, da sie am Ende den Halbschluß auf f^+ hat, welcher die Türe für das

zweite Thema öffnet. Dieses umfaßt nur die III. Periode, die aber durch Einschaltungen und Anhänge auf 17 Takte erweitert ist (1—4, 3a—4a [= 5], 5—8, 5a—6a, 6b —8, 7a—8a, 7b—8b). Sein Hauptmotiv ist:



das auch die beiden Epiloge bestreitet. Die Durchführung Periode IV—V beginnt mit dem Motiv des zweiten Themas:



bringt aber bereits im Nachsatze von Periode IV ein neues Motiv:



das der wiederholte Nachsatz (5a—8a) verziert und zweimal mit einem Mannheimer Seufzer versieht. Periode V nimmt das Motiv des zweiten Themas bzw. der Epiloge wieder auf in der Form:



und führt mit dem 8. Takt bereits zum Halbschlusse auf d$^+$, d. h. zum Rückgange zur Haupttonart. Ich mache wieder auf die vielen Bestätigungen des Halbschlusses aufmerksam. Tatsächlich bringen die noch folgenden 10 Takte nichts anderes mehr als fünf 2-taktige Bestätigungen des Halbschlusses. Die letzte führt mit 8a = 1 zum Wiedereintritt des ersten Themas, also zum Anfange

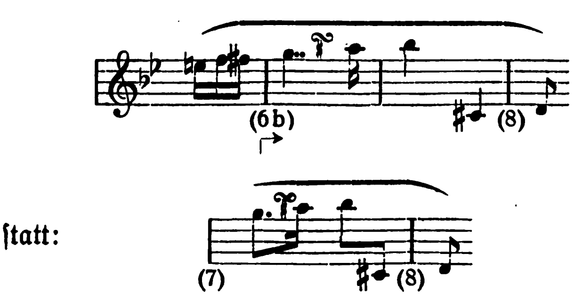
des Schlußteils (Periode VI—VIII). Periode VII bringt am Ende statt des Halbschlusses anf f^+ den auf d^+, da das zweite Thema in der Haupttonart folgt (aber im Vordersatze stark dur-gefärbt [mit h statt b]). Schon der Generalauftakt zu Periode VIII bahnt dieses Schillern zwischen G-moll und G-dur an:



Mit dem anfangs etwas störenden gis wird man sich schnell abfinden, wenn man als melodische Grundlage:



hört, wodurch gis zur reinen Ziernote wird; andernfalls zieht die Veränderung des g a in gis a die Aufmerksamkeit stärker auf sich, als die Harmlosigkeit der Stelle verträgt. Der Schluß von VIII bringt, wie der von III, ein nochmaliges Aufstützen auf den 6. Takt (6b), aber unter Verhältnissen, in denen es nicht nötig gewesen wäre, wenn nicht das letzte Motiv gedehnt würde:



In den hier anschließenden Takten ist wieder vor dem primitiven Lesefehler zu warnen, die synkopischen Oktavsprünge:



nachschlagend zu verstehen, wozu die Neigung des gemeinen Hörers nur allzu groß ist. Da die Zahl der Epiloge des zweiten Themas im dritten Teile auf sechs 2-taktige und dazu noch drei 1-taktige vermehrt ist, so wirken dieselben wie eine Extra-Coda.

Hier ist die Skizze der Analyse:

Andante.

I.

°T (2) D⁷ °T (4)°S

°T (6)D⁷ °T SVII (8)

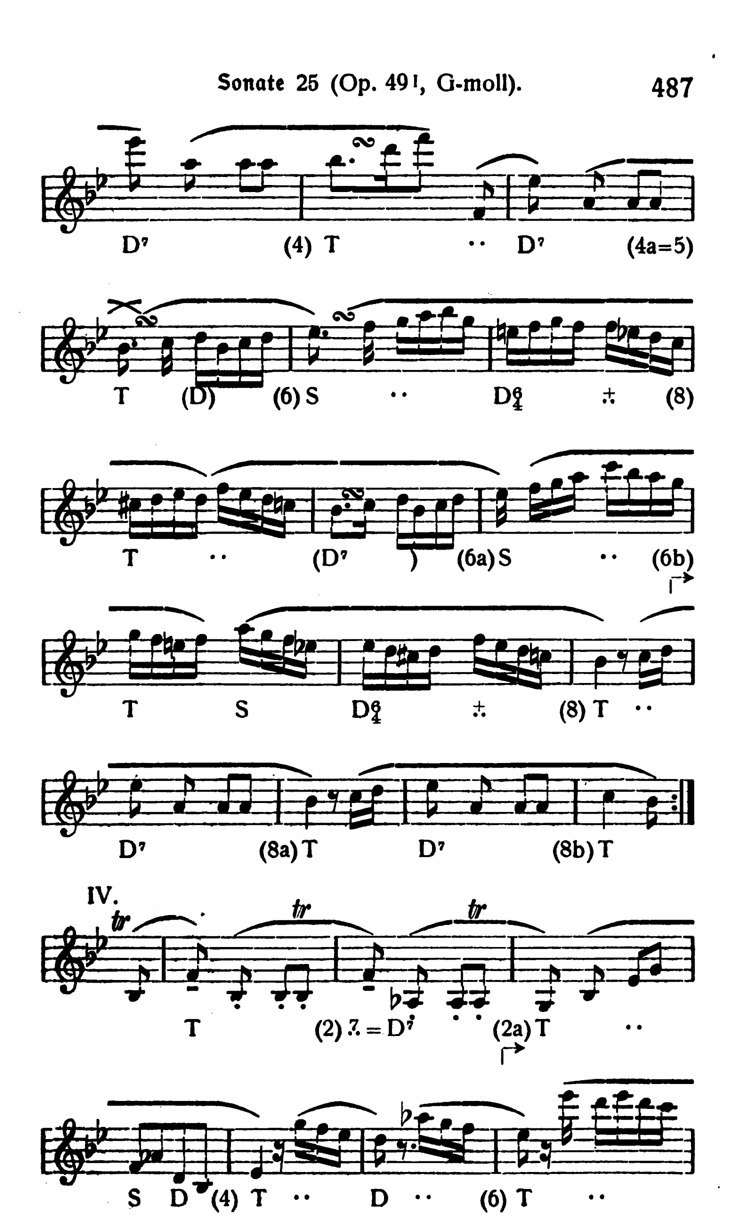
II.

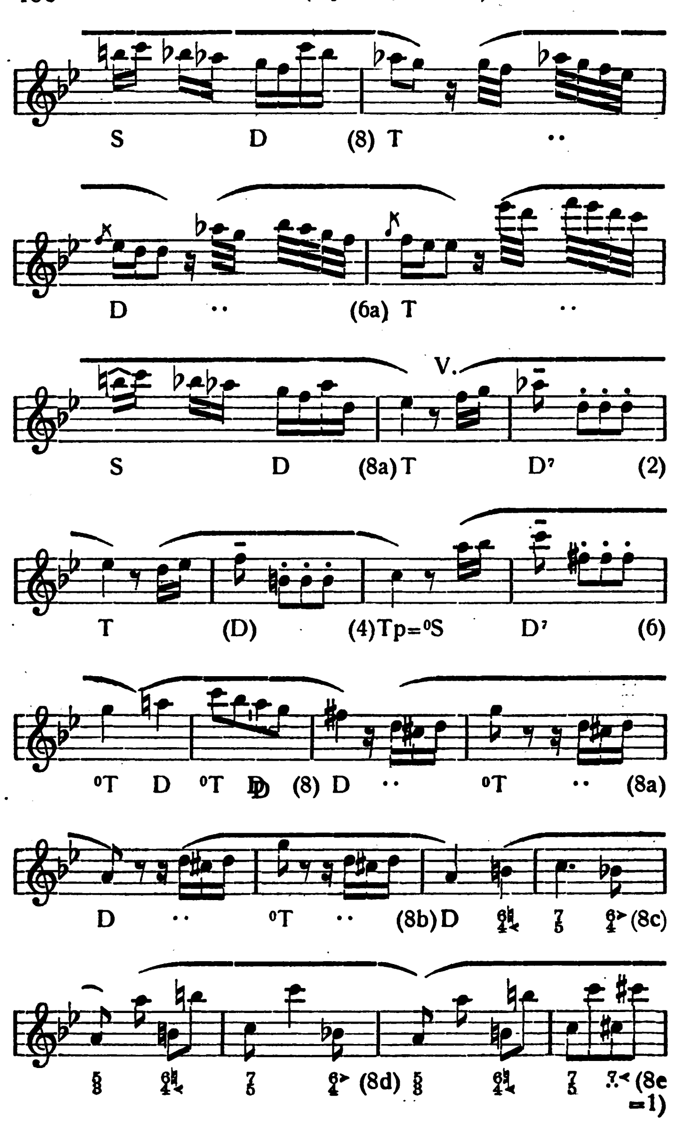
D$^{6>}_{4}$ ∴ °T (2) D⁷ °T (4)

°S=Sp D⁷ (6) T .. Sp Đ (8)

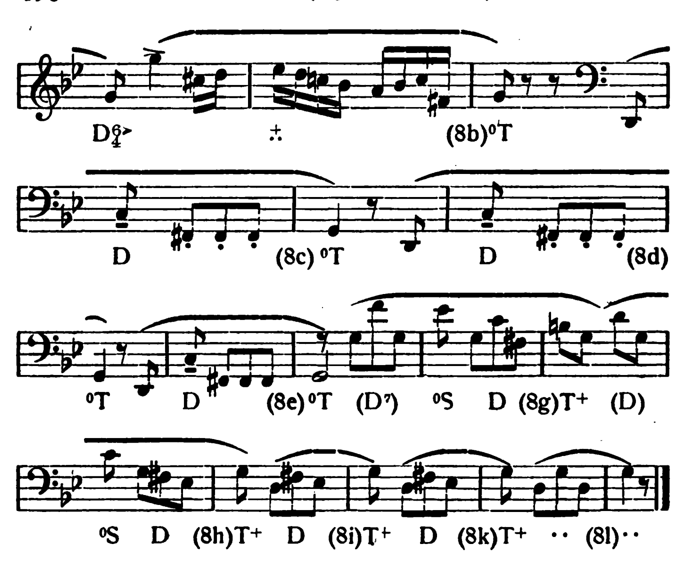
III.

D .. D⁷ (2) T ..


D7
(4) T
D7
(4a=5)
T
(D)
(6) S
D6 4
(8)
T
(D7)
(6a) S
(6b)
T
S
D6 4
(8) T
D7
(8a) T
D7
(8b) T
IV.
tr
T
(2) 7 = D7
(2a) T
S
D
(4) T
D
(6) T


S
D
(8) T
D
(6a) T
S
D
(8a) T
V.
D7
(2)
T
(D)
(4) Tp=⁰S
D7
(6)
⁰T
D
⁰T
(8) D
⁰T
(8a)
D
⁰T
(8b) D
(8c)
(8d)
(8e
=1)


VI (=I).
⁰T
(2) D
⁰T
(4) ⁰S
⁰T
(6)
VII.
D⁷
⁰T
SVII
(8) D
⁰T
(2) D⁷
⁰T
(4)
VIII.
⁰S
⁰T
D
⁰T
(6)D⁷
⁰T
D
SVII
(8)D
(2)⁰T
D⁷
(4) T⁺
D⁷
(6) ⁰T
(D)
(6a)⁰S
(6b)
(8=6)D
(8a)



Auch das Rondo Allegro G-dur $^6/_8$ hat eine der Sonatenform angenäherte Konstruktion. Das Kopfthema tritt im ganzen nur dreimal auf (Periode I—II, VII—VIII und nur andeutungsweise Periode XII in der Coda), so daß man versucht sein kann, die Bezeichnung als Rondo anzufechten, zumal auch kontrastierend einsetzende trioartige Teile ganz fehlen. Einzig das Periode III—VI umfassende Mittelstück in G-moll und B-dur will sich der Sonatenform nicht recht einfügen und ist ein Minore, wie es die Rondos lieben. Das Kopfthema hat die kleine dreiteilige Liedform a a b a (b ist mixolydischer Zwischenhalbsatz mit Halbschluß auf d$^+$ mit Fermate). Nicht der Sonatenform entsprechend ist die tonartliche Verknüpfung des zweiten Themas mit dem ersten. Anstatt einen den Charakter des ersten Themas festhaltenden, aber zur Tonart des zweiten Themas modulierenden Evolutionssatz zu bringen, springt Periode III zur Variante G-moll über (die aber, was nicht unwichtig ist, die Haupttonart der ganzen Sonate ist) und schließt im zweiten Nachsatze

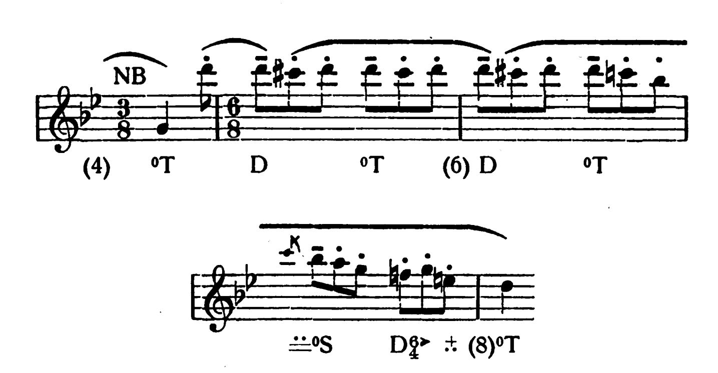
(5a—8a) zur Parallele der Variante B-dur, welche noch zwei 2-taktige Anhänge bestätigen. Erst dann folgt das 2. Thema, eine glatt verlaufende 8-taktige Periode, die zweimal gespielt wird, das erste Mal mit Halbschluß, das zweite Mal mit Ganzschluß. Anstatt der nun nach dem Sonatenschema erwarteten Epiloge erfolgt noch eine motivisch selbständige Periode, deren Nachsatz das Motiv des zweiten Themas wieder aufnimmt, so daß auch das zweite Thema als a a b a gegliedert erscheint. Ein wenig irritiert das Formbewußtsein, daß schon die dritte Periode das Motiv stark verbraucht, welches die vierte als zweites Thema vorstellt.

Man muß sich wohl damit zufrieden geben, daß erst Periode IV das Motiv zu voller Reinheit und Fortbildungsfähigkeit herauskristallisiert, während es in Periode III sich noch in einem unfertigen, gährenden Zustande befindet. Periode III enthält auch ein paar rhythmische Fußangeln, nämlich zwei Triolenbildungen, die in der Analyse zur Notierung von zwei Takten $^9/_8$ zwingen. Ohne die Erkenntnis dieser beiden Triolen ist die ohnehin nicht einfache Struktur von Periode III nicht zu verstehen. Da dieselbe als erste Überraschung die Moll-Variante bringt, so ist gleich die Deutung des ersten scharf abgegliederten Halbsatzes ein Problem. Derselbe kadenziert so nachsatzartig bestimmt in G-moll, daß man in Versuchung kommt, ihn für einen „kurzen Satz" (im Sinne der Theorie Chr. Heinr. Kochs) zu halten:

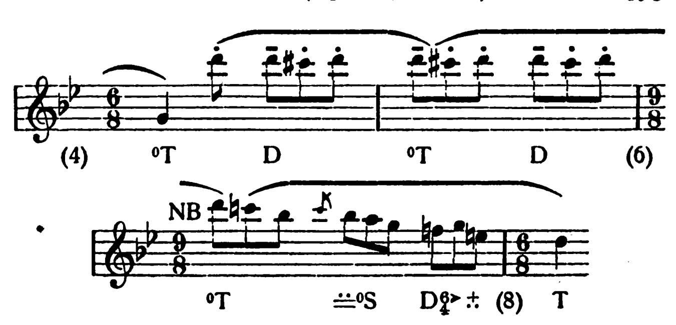


und die Fortsetzung in der dreigestrichenen Oktave als eine neue Periode zu verstehen. Damit ist aber leider nichts gewonnen, da die Fortsetzung durchaus nicht eine regelmäßig gebaute Periode bildet. Vor allem entsteht das

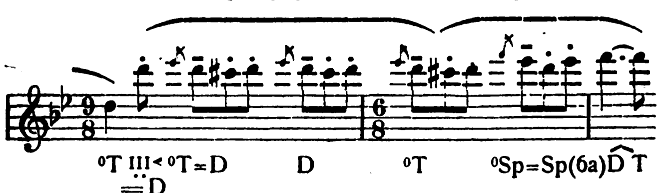
neue Problem, wie die dann anschließende Kadenz nach D-moll metrisch unterzubringen ist. Bildet dieselbe den Vordersatz einer neuen Periode oder ergänzt sie die vorausgehenden 4 Takte als Nachsatz? Nimmt man glatt weitergehenden Sechsachteltakt an, so ist das neue Melodieglied um einen halben Takt zu kurz, ergibt also keine vollständige Symmetrie, mag man es als Vordersatz oder als Nachsatz definieren. Gänzlich ausgeschlossen ist wohl die Annahme einer Verkürzung der Zäsur, d. h. die Annahme eines Takts $^8/_8$ für den Anschluß an die obigen ersten vier Takte in G-moll:



Das wäre zwar eine befriedigende Deutung des modulierenden Nachsatzes; aber die verkürzte Zäsur wäre doch eine starke Entstellung des rhythmischen Gesamtbildes, die schwer in die Phantasie eingeht. Daß jedoch dergleichen selbst dem Volksliede nicht fremd ist, habe ich zwar in meinem Aufsatze „Neue Beiträge zur Lehre von den Tonvorstellungen" im Jahrbuch 1916 der Musikbibliothek Peters aufgewiesen; aber wenn einfachere Deutungen möglich sind, möchte ich doch gegen solche gewaltsame Drängung schwerer Zeiten Protest erheben. Eine einfachere Deutung ist aber wohl die Annahme einer Dehnungstriole, eines Takts $^9/_8$ für die letzte Zweitaktgruppe:



Der gedehnte Vortrag der modulierenden Phrase wird dann gewiß nur natürlich erscheinen. Der weitere Fortgang erfordert dann aber noch einen zweiten Takt $^9/_8$, also nunmehr eine Dehnung statt einer Kürzung der Zäsur beim Weitergang zum neuen Nachsatze:

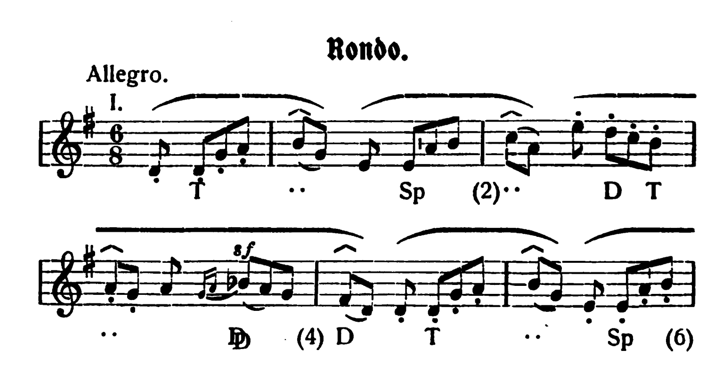


Trotz der ganz anderen Ursache und Erklärungsweise, die der 2. Takt $^9/_8$ erfordert, wird derselbe von der Vorstellung gern angenommen, umsomehr, als die Rücklenkung der Modulation von D-moll nach G-moll und die Weiterführung nach B-dur die Hemmung des glatten Weitergangs des Taktes beinahe wünschenswert macht. Es steckt in solchen Durchbrechungen der strengen Symmetrie immer etwas von dem verstärkten Ausdrucksbedürfnis, das Caccini mit dem Namen Sprezzatura bezeichnete. Mit der Annahme der beiden Triolenbildungen ist die Struktur von Periode III enträtselt und der Rest leichtverständlich. Takt 8 erreicht noch einmal den Ganzschluß nach B-dur, den zwei Takte Anhang bestätigen. Der streng symmetrische Aufbau des zweiten Themas (Periode IV—V) wurde schon oben betont. Ungewöhnlich

ist aber auch noch der Rückgang vom zweiten Thema zur Wiederkehr des Kopfsatzes (Rondo). Derselbe greift nämlich auf Periode III zurück, so daß es scheint, als sollte das ganze Minore noch einmal zum Vortrage kommen. Das geschieht aber nicht, sondern nur bis zu den beiden Takten $^9/_8$ erfolgt die Reproduktion, dann aber wird der Schluß nicht wieder nach B-dur, sondern nach G-moll geleitet, und das Kopfmotiv des Rondo setzt in G-moll als Generalauftakt ein, um mit schneller Vertauschung der T^+ mit der ^0T das erste Thema vollständig wiederzubringen (Periode VII—VIII = I—II). Eine weitere Anlehnung an die Sonatenform zeigt sich Periode IX—XI. Periode IX ist mit den Motiven von Takt 7—8 des Kopfthemas gearbeitet und zwar mit gedrängten Imitationen, eine wirkliche kleine Durchführung. Periode X bis XI bringen dann das zweite Thema (Periode IV) in der Haupttonart, aber vollständig herausgeschält aus den einleitenden und abschließenden Partien von Periode III und V. Eine längere Coda bildet Periode XII aus den Motiven des Kopfsatzes. Die Analyse des Rondo bestätigt aufs beste, daß wir in dieser G-moll-Sonate nicht eine der frühesten und unreifsten Kompositionen Beethovens vor uns haben, sondern daß die freie Disposition über die Form den reifen Meister erkennen läßt.

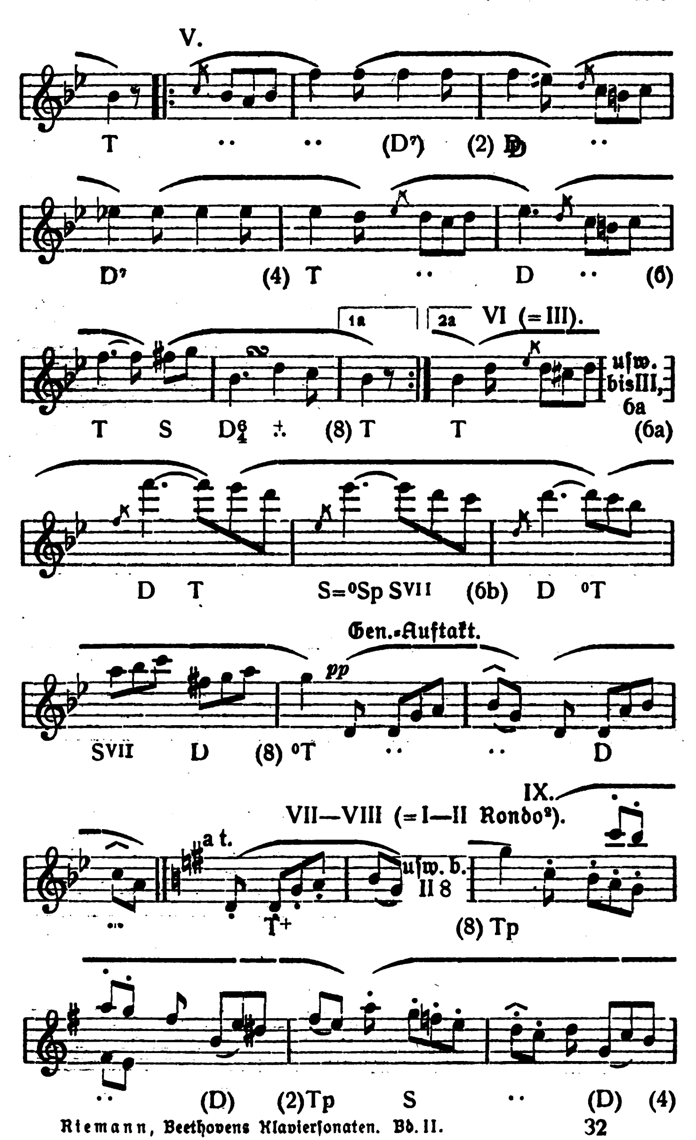
Hier ist die Skizze der Analyse des Rondo:

Rondo.




II.
.. D T .. Sp D$^6_4$ ∴ (8) T T
D T (2) D T D T D T(4)
D .. .. Sp (6) .. D+
III.
.. Sp D$^6_4$ ∴ (8) T °T °S D^7 (2)
°T .. °S D^7 (4) T D
NB!
9/8
°T D (6) °T ∴ °S D$^6_4$ ∴ (8)
6/8
°T III$^<$=D °T D °T °Sp=S (6a)


D T Sp D (8)T ..
Sp D (8a) T D (8b)
IV (2. Thema).
T .. D (2)T S D$^6_4$ (4)
T ..=D T .. (6) D ..
T S (8) D T . D .. (2)
T ..=S D$^6_4$ (4) T ..=D
T .. (6) D T S D$^6_4$ (8)


V.
T
(D⁷)
(2) D
D⁷
(4) T
D
(6)
1a
2a
VI (=III).
usw. bis III, 6a
T
S
(8) T
T
(6a)
D
T
S=⁰Sp SVII
(6b)
D
⁰T
Gen.-Auftakt.
pp
SVII
D
(8) ⁰T
D
IX.
VII—VIII (=I—II Rondo²).
a t.
T+
usw. b. II 8
(8) Tp
(D)
(2)Tp
S
(D)
(4)

Dehnungs-Triole

S (D) Sp D⁷ T Đ (8)

X (=IV 2. Thema).

D T D ·· (2) T ·· Đ⁶₄ ∴ (4)

D T ·· (6) D ··

T S (8) D T D ·· (2)

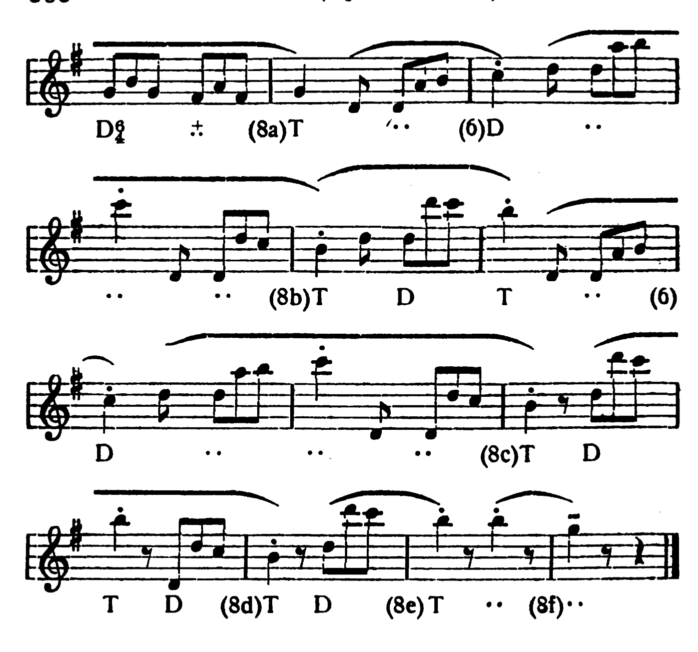
T ·· Đ⁶₄ ∴ (4) D

T ·· (6) D T S D (8)

XI (= V).

T ·· ·· (D) (2) Đ ··


D7 (4) T D (6)
1a 2a XII (Coda).
T S D (8) T T
D (2) T (4)
D T Sp (6)
T (8) D T (8a)
D T D (8b)
T (6a) D T (6b) Sp



Sonate 26 (Op. 49II, G-dur).

Eignet der G-moll-Sonatine Op. 49 Nr. I Grazie und ein leichter Anflug von Melancholie, wenigstens im ersten Satze, so herrscht in der G-dur Op. 49II durchaus die sonnige Heiterkeit, die schon im Rondo von Op. 49I zum Durchbruch kommt. Beiden gemeinsam ist herzinnige Schlichtheit des Ausdrucks und Adel und Distinguiertheit der Melodik. Härtere Akzente, derbere Griffe in die Tiefe des Seelenlebens fehlen beiden gänzlich. Weder verzweifelter Schmerz, noch auch leidenschaftlich jubelnde Freude kommen zum Ausdruck, alles hält sich in bescheidenen Grenzen einer daseinsfreudigen Zufriedenheit und eines beglückenden seelischen Gleichgewichts. Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, daß gerade die Zeit der

Entstehung dieser Werke (um 1802) die Zeit des Heiligenstädter Testaments, jenes erschütternden Schmerzensschreies des zum Bewußtsein der Unheilbarkeit seines Gehörleidens kommenden Tonkünstlers ist. In keiner Weise spiegeln diese Werke das seelische Leiden wieder, sondern erstrahlen im Gegenteil in lichter Heiterkeit (die D-dur-Symphonie Op. 36, die Sonaten Op. 31 und 49, die F-dur-Variationen Op. 34, die beiden Rondos Op. 51, die Violinromanzen Op. 40 und Op. 50, die beiden Violinsonaten Op. 30 und die Bagatellen Op. 33). Diese Feststellung lehrt uns, daß das Phantasieleben des Künstlers ein Jenseits ist, in welchem er sich frei fühlt von der Bürde des irdischen Leibs und allen seinen Widerwärtigkeiten und Beschränktheiten; befreit vom Erdenstaube badet der Adler seine Schwingen im Äther. Wenn auch gerade Op. 49 nicht eben zu den höchsten Adlerflügen zu zählen ist, so steht doch auch das stille Genügen und frohe Bescheiden desselben im starken Gegensatze zu den Stimmungen, von denen das Heiligenstädter Testament und die Briefe dieser Zeit Zeugnis ablegen.

Der erste Satz von Op. 49II Allegro ma non troppo ₵ G-dur hat die voll entwickelte Sonatenform. Doch zeigt das zweite Thema einen dem ersten nahe verwandten Charakter. Beide sind kantabel, bewegen sich im Vordersatze überwiegend in Vierteln und im Nachsatze in Achteln. Phrasen- und passagenhaftes Wesen ist beiden fremd, und auch die Durchführung bringt nichts dergleichen. Mag die bestimmte Absicht, leicht, für Unterrichtszwecke zu schreiben, dabei mitgewirkt haben oder nicht, gewiß ist, daß darin zum Teil der Charakter großer Schlichtheit begründet ist. Nicht übersehen sei die Bedeutung, welche die Einmischung von Achtel-Triolen in die Thematik des Satzes hat. Gleich das Kopfmotiv stellt der beginnenden Halben zwei Achtel-Triolen gegenüber:



Aber schon Takt 3—4 bringen die ruhige Viertelbewegung:



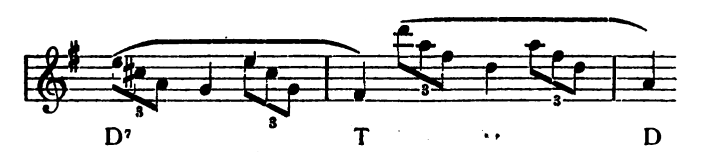
und zeigen, daß es nicht auf unruhige Triolenpassagen abgesehen ist. Da Takt 5—8 die Takte 1—4 in der höheren Oktave wiederholen und Takt 13—14 ähnlich den Takten 9—12 in der tieferen Tonlage entsprechen, so bilden die ersten 16 Takte wohl nicht eigentlich zwei 8-taktige Perioden, sondern nur eine, deren beide Halbsätze wiederholt sind. Ich erinnere dazu an meinen schon zitierten Leitsatz: „Gleichheit trennt, Verschiedenheit verbindet." Die Gleichheit der beiden ersten Halbsätze verhindert ihre Verbindung zu einem Ganzsatze. Erst Takt 9—12 dokumentieren sich als Nachsatz, da sie neue Motive bringen (in Achteln), die sich im Gegensatz zu dem Anfange stellen und demselben eine Fortsetzung geben:



Die nun folgenden drei (!) Takte bringen den Kopfsatz zum Abschluß, geben ihm aber gleichzeitig die Bedeutung des Evolutionssatzes, da sie den Halbschluß auf der Dominante d^{+} bringen (vgl. die Bemerkungen zu der Es-dur-Sonate von 1783 S. 29 ff. über den Halbschluß auf der Dominante der Haupttonart als Mittel des Übertritts zur Dominanttonart):



Die drei dem G-dur-Schlusse aufgepropften Takte sind als 6., 7—8 zu definieren, d. h. der fünfte Takt ist elidiert. Breiterer Vortrag mit crescendo wird dem Hörer diese Sachlage verständlich machen müssen. Da mit $^0e—a^7—d^+$ wirklich nach D-dur geschlossen ist, so wäre es nur natürlich gewesen, wenn Beethoven die nächste Fortsetzung ebenfalls in D-dur gehalten hätte, also etwa so:



Das hat er aber nicht getan, sondern ist in G-dur fortgefahren und hat damit die Modulation nach D-dur durch Halbschlüsse auf d^+ desavuiert, so daß die Akkorde $^0e—a7—d^+$ Periode I, 6a—8 den Sinn von Sp—Ð—D gewinnen und das zweite Thema also doch mit Tonalitätssprung eintritt (D = T). Gewiß läßt sich nicht leugnen, daß die Modulation mit $^0e—a7—d^+$ etwas kurz angerannt ist und nicht voll überzeugt. Der spätere Beethoven würde statt des ersten Schlusses auf fis bei I 8a einen Halbschluß auf cis (a^+) angebahnt haben. Die Logik der Stelle bleibt also anfechtbar. Das zweite Thema (Periode II) ist, wie gesagt, im Charakter dem ersten zu ähnlich (vgl. I 3—4):



Da aber die demselben direkt vorausgehenden Anhänge von Periode I die den Halbschluß auf d^+ bestätigen, die Achteltriolen von Takt I 2 aufgenommen haben und da auch die Anhänge und Epiloge von Periode II die unruhige Triolenbewegung haben, so hebt sich doch Periode II als beruhigendes Element heraus. Es ist, als begriffe man die Triolenbewegung als etwas das erste Thema Angehendes, ja im weiteren Verlaufe des Satzes geradezu als Repräsentanten desselben. Diese Auffassung kommt besonders zu Anfang der Durchführung zur Geltung. Das Motiv



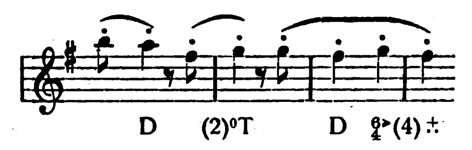
ist rhythmisch identisch mit dem Kopfmotiv:



und wirkt gerade an dieser Stelle, wo die ältere Praxis das Kopfthema transponiert zu bringen pflegte (in der Tonart des zweiten Themas) ganz entschieden als dessen Vertreter. Die Tonart D-moll zu Anfang der Durchführung entspricht der Praxis Mozarts, der die Vertauschung der Dur-Tonart der Epiloge mit ihrer Variante gern als Anfang des modulatorischen Geschiebes der Durchführung benutzt (vgl. die Sonaten C-dur Köchel 545, D-dur K. 284, C-dur K. 308 u. m.). Das D-moll nach D-dur wirkt als ${}^0S$ und führt nach A-moll. Da aber das A-moll dieselbe Phrase transponiert bringt, so wird es ebenfalls wieder als ${}^0S$ verstanden und führt weiter nach E-moll, der Paralleltonart:

$$\left(\begin{array}{c|c|c|c|c|c|c} {}^0a & {}^0e & \cdot\cdot & \cdot\cdot & {}^0h & \cdot\cdot & h^+ \\ {}^0S\ (2) & {}^0T & (4{=}5) & (6) & & (8) & \\ & & \cdot\cdot{=}{}^0S & {}^0T & & \cdot\cdot & D \end{array}\right).$$

Erst jetzt tritt ein neues Motiv auf, das weder dem ersten noch dem zweiten Thema angehört, nämlich:



und sich zu einer vollständigen achttaktigen Periode ausspinnt, die den Wiedereintritt des Kopfthemas in der Haupttonart, d. h. das Ende der Durchführung bringt (mit 8 = 1). Die Zugehörigkeit der Triolenmotive zum ersten Thema macht sich nun zwingend geltend, da die Triolenskalen, welche im ersten Teile als Anhänge des zweiten Themas auftraten, diesmal schon als Anhänge des ersten Themas (Periode V, 6a ff.) erscheinen:



Auch die Halbschlußbestätigungen mit Triolen von Periode I 7b ff. erscheinen hier wieder und zwar nicht transponiert. Da aber nun das zweite Thema in der Haupttonart folgt, so ist das Mangelhafte, das dort zu rügen war, hier nicht vorhanden. Daß nun auch nach dem zweiten Thema die Triolenläufe wieder als Anhänge folgen, wird man nicht als Einwand gegen die Zugehörigkeit der Triolen als spezielles Charakteristikum zum ersten Thema geltend machen; ist doch das Wiedereinlenken zu dem mehr passagenhaften Wesen des ersten Themas nach dem getragenen kantablen zweiten Thema eine sehr häufige und durchaus normale Erscheinung. Eigentliche Rätsel stellt der Satz nicht. Die Anhänge von Periode II und VI (zweites Thema) sind z. T. (6b ff.) dreitaktige mit der Ordnung schwer-leicht-schwer 6, 7—8).

Hier ist die Skizze der Analyse:

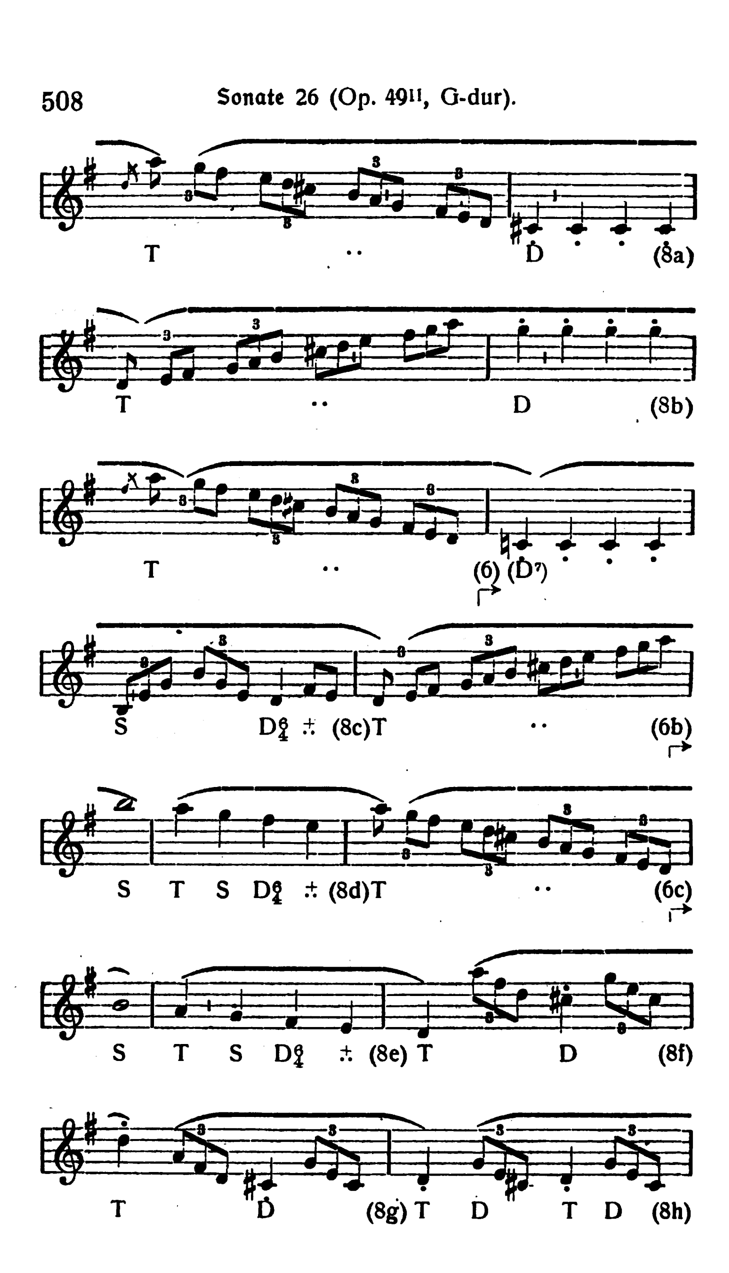
Allegro ma non troppo.

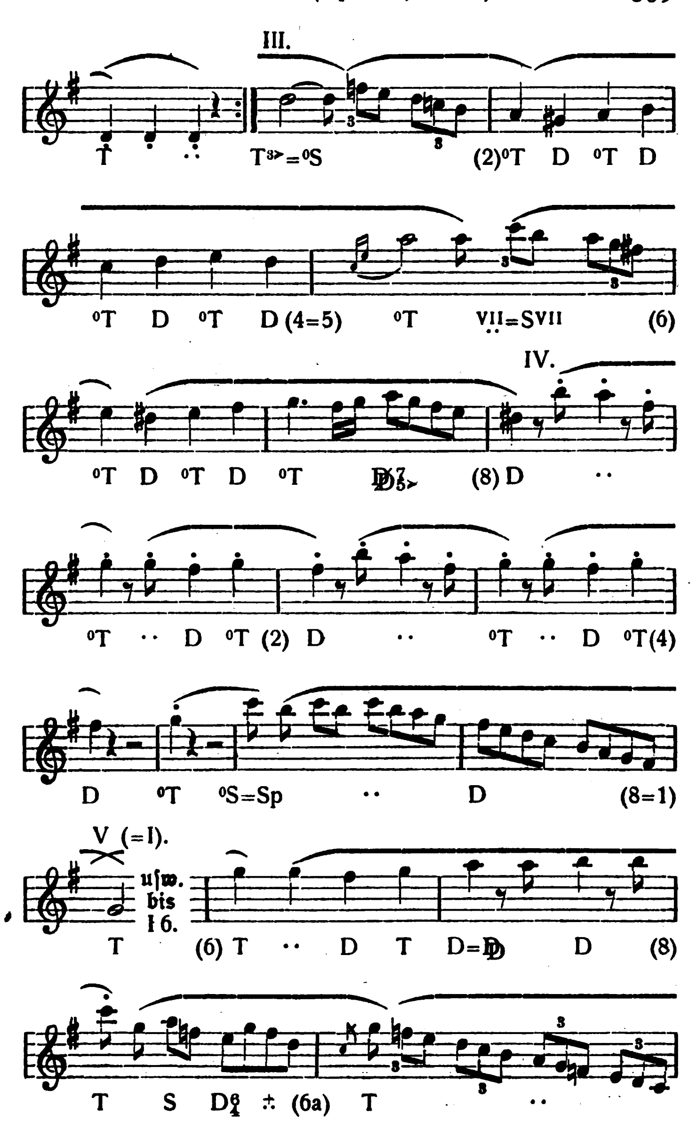
I.

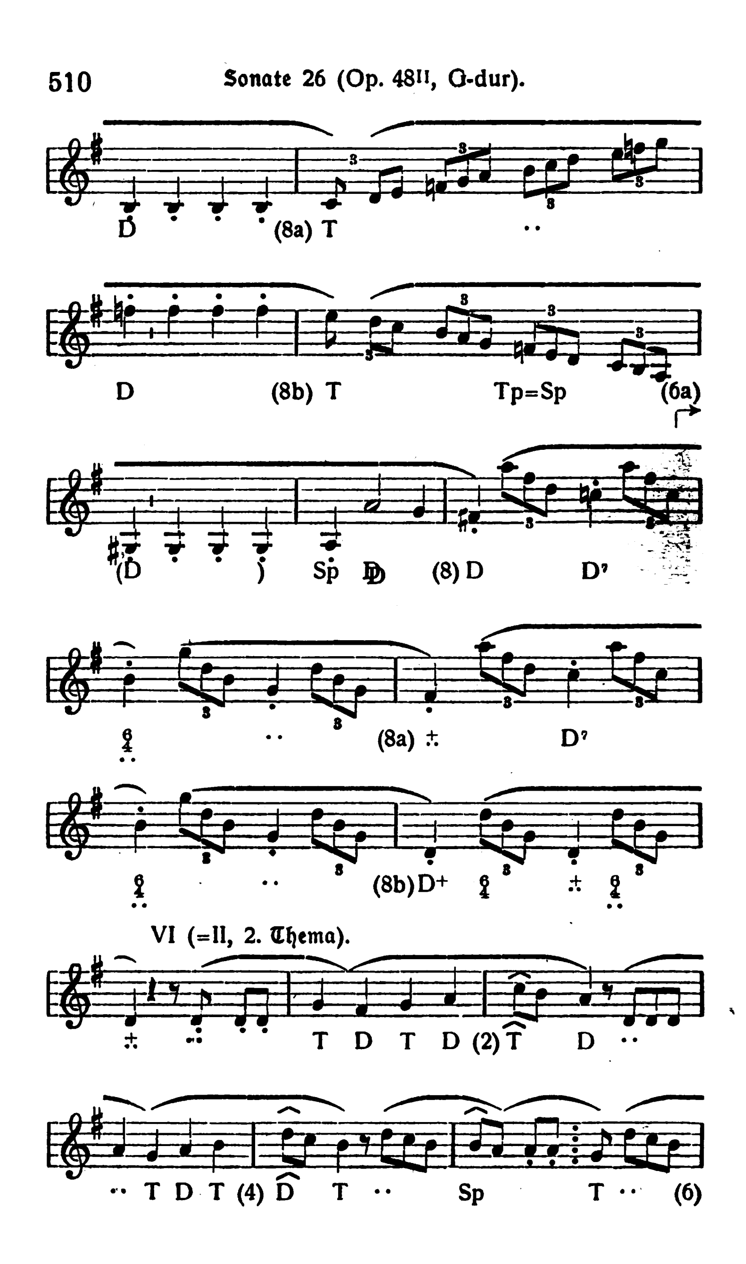




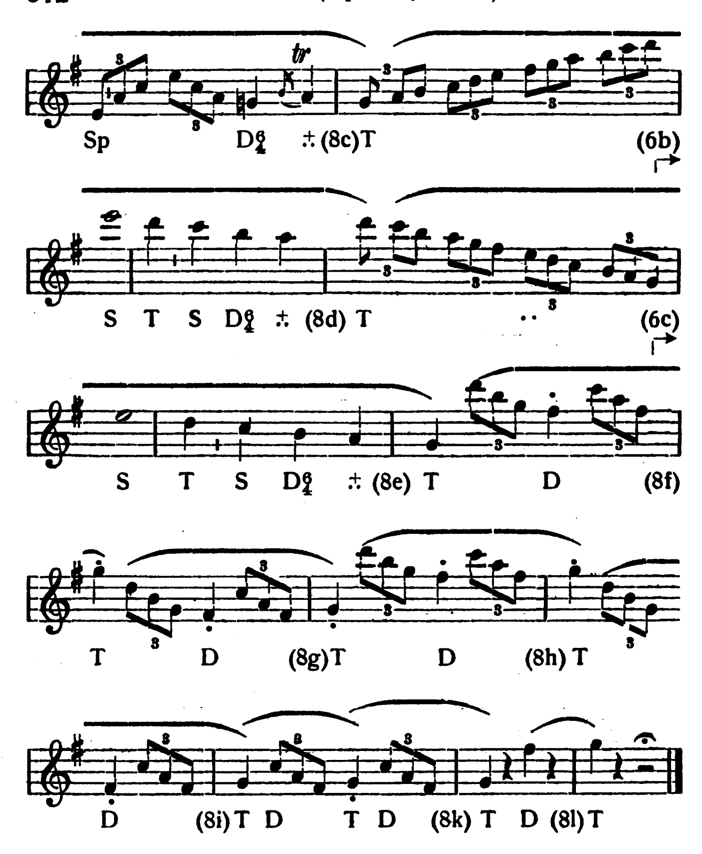
(8c)
(8d)
II (2. Thema).
D=T
D T D(2) T D
T D T (4) D T
S T (6)
S T S D (8)
D
T D T D (2) T D
T D T (4) D T
Sp T (6)
Sp T Sp D (8)


T D (8a)
T D (8b)
T (6) (D7)
S D6/4 (8c) T (6b)
S T S D6/4 (8d) T (6c)
S T S D6/4 (8e) T D (8f)
T D (8g) T D T D (8h)


III.
T T3> = 0S (2)0T D 0T D
0T D 0T D (4=5) 0T VII=SVII (6)
IV.
0T D 0T D 0T D7 (8) D
0T D 0T (2) D 0T D 0T(4)
D 0T 0S=Sp D (8=1)
V (=I).
usw. bis 16.
T (6) T D T D=D D (8)
T S D6/4 (6a) T


D (8a) T
D (8b) T Tp=Sp (6a)
(D) Sp D (8) D D⁷
(8a) D⁷
(8b) D+
VI (=II, 2. Thema).
T D T D (2) T D
T D T (4) D T Sp T (6)


Sp
T
Sp
D
(8)
VII.
D
T D T D (2) T D
D T D T (4) D T
Sp D T
(6)
Sp D T
Sp D
(8)
T
D
(8a)
T
D
(8b)
T
(6a)(D9>)



Der zweite Satz von Op. 49II Tempo di Minuetto G-dur $^3/_4$ hat wie stets, wo Beethoven diese Bezeichnung anwendet, das Tempo des älteren gravitätisch verbindlichen Menuett, wie es Johann Stamitz zur Weltbeliebtheit gebracht hatte und Mozart beibehielt, während Haydn an seine Stelle einen ganz anderen Charakter einbürgerte, das schließlich zum Scherzo Beethovens gesteigerte schnelle Menuett. Dieser Umbildungsprozeß, der wohl eine monographische Untersuchung verdiente, setzt die Erweiterung

der Dimensionen, das Aufgeben der knappen Tanzform von 4×8 Takten voraus (zwei Perioden Menuett, zwei Perioden Trio, dann Wiederholung des Menuett mit oder ohne Coda). Das Menuett von Op. 31III wahrt die alte Form, hat daher auch noch die einfache Bezeichnung „Minuetto“ und das breitere Tempo. Dagegen hat der erste Satz von Op. 54 die Bezeichnung ‚In tempo d'un Minuetto‘, weil er zwar das Tempo des alten Menuett, nicht aber seine schlichte Gliederung und normale Taktzahl hat. Der zweite Satz von Op. 49II kann noch als ein wirkliches Menuett angesprochen werden, hat aber zwei Trios, deren erstes (Periode III—IV) in der Haupttonart beginnt und sich zur Dominante wendet. Nach Wiederholung des Hauptteils (V—VI = I—II) folgt das zweite Trio (VII—VIII) in C-dur (S) und nach abermaliger Wiederholung des Hauptteils (IX—X) eine Coda von 13 Takten (XI) mit Motiven des Kopfsatzes. Lenz (a. a. O. S. 266) übertreibt wieder einmal sehr, wenn er von dem Satze in Op. 49II im Vergleich mit dem des Septetts Op. 20 sagt: „Der zweite Satz Tempo di Minuetto B-dur beruht auf dem Motiv des Menuett im Septett. Es ist aber nur das Zahnen jenes so ausgesprochenen selbstbewußten stolzen Themas ohne den zweiten Teil des Menuett, ohne das Trio, in einem Wort ohne die Zähne. Das posthume Vorkommen eines Themas aus dem Septett in einem Klavierstückchen dieser Art erinnert an ähnliche Schicksale eines andern Beethovenschen Motivs (Op. 35 Eroica-Variationen und Prometheus-Musik), wobei der nackte Zustand des Septett-Themas in der kleinen Sonate außer Zweifel setzt, daß dasselbe älter als das Septett ist. Wie es in Op. 49 vorliegt, gehört das Menuett-Thema zu der Geschichte der Kindheit einer vornehm gewordenen Person.“ Hier ist zunächst unrichtig, daß der zweite Teil des Menuetts in Op. 49II fehle. Periode II ist zweifellos dessen Urgestalt, nur hat sich der Zwischenhalbsatz (II 1—4) im Septett zu einem Zwischensatz von 8 Takten ausgewachsen und auch der Nachsatz von Periode II zu einem vierten Satze. Der Satz hat aber in Op. 49II

sogar zwei Trios (Periode III—IV und Periode VII—VIII). Daß Beethoven für das Ensemble des Septetts ein anderes Trio erfand, in welchem das B-Horn und die B-Klarinette mit Soli hervortreten, ist eine Sache, die wohl mit anderen vorsichtigeren Ausdrücken hätte registriert werden dürfen. Wäre die Sonate nicht früher, sondern später als das Septett geschrieben, so könnte man wohl ebensogut davon sprechen, wie das Menuett sich in der Sonate reicher entfaltet hat.

Hier ist die Skizze der Analyse:



III.

T ·· ·· ·· (2) S T D (4) T

··=S T (6) S T

IV.

(2)

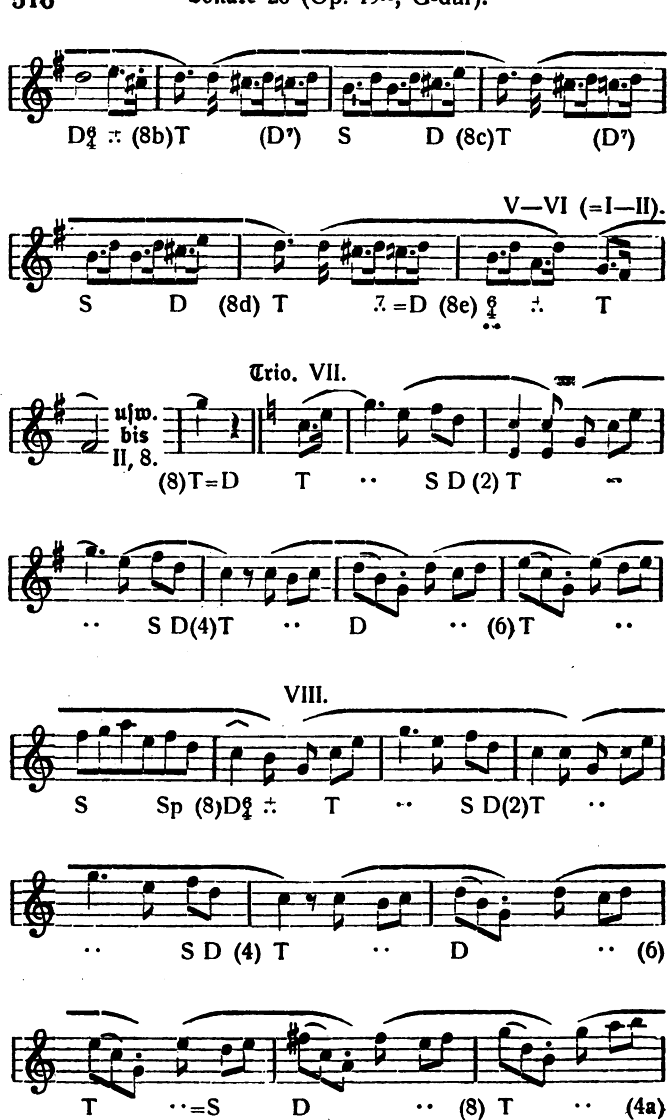
S ·· D (8) D ·· 6 4

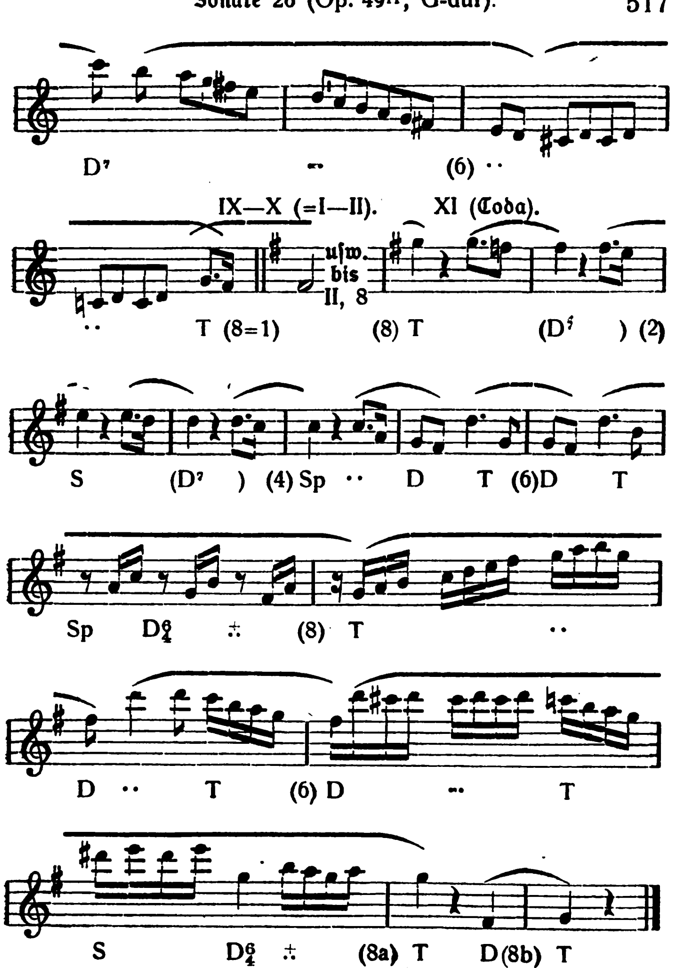
\+ ·· T ·· (4) D ··

6 4 (6) ∴ T Sp D 6 4 ∴ (8)

T (6a) ·· D 6 4 ∴ (8a)

T (6b) ··


D$^6_4$ ∴ (8b)T (D^7) S D (8c)T (D^7)
V—VI (=I—II).
S D (8d) T ⁊ =D (8e) $^6_4$ ∴ T
Trio. VII.
usw. bis II, 8.
(8)T=D T ·· S D (2) T
·· S D(4)T ·· D ·· (6) T ··
VIII.
S Sp (8)D$^6_4$ ∴ T ·· S D(2)T ··
·· S D (4) T ·· D ·· (6)
T ··=S D ·· (8) T ·· (4a)


D⁷
(6)
IX—X (=I—II).
XI (Coda).
T (8=1)
usw. bis II, 8
(8) T
(D⁵) (2)
S
(D⁷) (4) Sp
D
T (6)D
T
Sp
D6 4
(8) T
D
T
(6) D
T
S
D6 4
(8a) T
D (8b) T

Alphabetisches Register.

